

5'2001

ISSN 0208—2551

МАСТАЦТВА





Марыя Касцюкевіч. Сухое дрэва. Скура, 1998. 104х62.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА

№ 5 (221) май 2001

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства «Дом прэсы» № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс «Мастацтва»).

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Дом прэсы» Дзяржаўнага камітэта Рэспублікі Беларусь па друку.

Наш Internet адрас: www.ibamedia.com.

Тэхнічная падтрымка старонкі

даступна на iba MEDIA www.ibamedia.com

На першай старонцы вокладкі: Фелікс Гумен. Прасвятленне. Акварэль, 2000. 15,5х13,9 см.

Беларускае кіно ў пачатку XXI стагоддзя: фінал або новы этап?

Вольга НЯЧАЙ

У аснову палемічнага артыкула Вольгі Нячай пакладзены выступ на канферэнцыі «Беларускае кіно: Было. Няма... Будзе?». Канферэнцыю наладзіў у сакавіку 2001 г. Беларускі саюз кінематаграфістаў супольна з Міністэрствам культуры, Нацыянальнай акадэміяй навук, кінастудыяй «Беларусьфільм», творчым аб'яднаннем «Тэлефільм» дзяржаўнага тэлебачання, творча-вытворчым аб'яднаннем «Белвідэацэнтр» і факультэтам журналістыкі БДУ. Мэтаю гэтай сустрэчы прафесіяналаў была выпрацоўка навукова абгрунтаванай і творча перспектыўнай канцэпцыі развіцця беларускага кіно, якая паспрыяла б пераадоленню працяглага крызісу нацыянальнай экраннай культуры. Папярэдняя канферэнцыя «Беларускае кіно на парозе XXI стагоддзя: рэальнасць і перспектыва» (2000) засведчыла, што колішні творчы ўзровень айчыннага кінематографа рэзка знізіўся: у апошняе дзесяцігоддзе наша кінастудыя не стварыла значных мастацкіх фільмаў. Беларускае ігравое кіно сёння — на мяжы знікнення з духоўнай сістэмы нацыянальнай культуры.

Сёлетняя канферэнцыя таксама, і нават яшчэ больш, была арыентаваная не на рэтраспектыву ранейшых поспехаў, а на перспектыву: што трэба і можна зрабіць, каб ігравое кіно выжыла як выразнік светагляду нашага народа? У цэнтры ўвагі былі не фінансава-эканамічныя і не тэхнічна-вытворчыя пытанні (яны, вядома, таксама патрабуюць уважлівага асэнсавання), а творчыя, канцэптуальныя праблемы. Гэта, найперш, праблемы сцэнарнай палітыкі, мастацкай своеасаблівасці беларускага кіно, праблемы кіравання кінапрацэсам з боку Міністэрства культуры. Вынікам канферэнцыі мусіла стацца стварэнне «банка ідэяў» для распрацоўкі стратэгіі развіцця беларускага кіно, якую можна было б пакласці ў падмурак «Закона аб кінавытворчасці і кінапракаце Рэспублікі Беларусь».

У канферэнцыі ўдзельнічалі кінематаграфісты, супрацоўнікі Міністэрства культуры і кінастудыі «Беларусьфільм», кіназнаўцы, крытыкі. Спрэчкі пра будучыню айчыннага кіно былі гарачымі, а многія думкі — палярнымі. Агульным было толькі жаданне адшукаць выхад з крызісу.



«Лясная быль» Ю.Тарыча. Л.Данілаў (Грышка).

Сёння мы задаём сабе горкае пытанне: ці існуе яшчэ беларускае кіно? Ужо шмат гадоў асноўная прадукцыя «Беларусьфільма» ніяк не адлюстроўвае жыццё нашага народа і не ўплывае на яго. Задаём сабе і больш трывожнае пытанне: ці не загіне беларускае кіно канчаткова ўжо ў бліжэйшыя гады? І трэцяе пытанне: а ці было яно наогул — такое, якім можна было б ганарыцца?

БЫЛО?

Пачнём з апошняга пытання: ці было беларускае кіно і ў чым яго мастацкія дасягненні? У 1999 г. ціха і непрыкметна, нават сумна прайшоў яго юбілей — 75-ыя ўгодкі стварэння «Белдзяржкіно» (1924). Чаму ж так здарылася?

Сапраўдным пачаткам беларускай экраннай культуры стаўся наш першы мастацкі фільм — «Лясная быль» (1926). Юрый Тарыч, ураджэнец Полацка, ужо вядомы ў той час сваімі фільмамі ў расійскай кінематаграфіі, здымаў першую беларускую кінакарціну з творчым захапленнем і эмацыйным запалам. Тэму для авантурна-рамантычнага прыгодніцкага фільма падказала аповесць Міхася Чарота «Свінапас». Стужка атрымалася светлая, крыху па-юначаму наіўная (але такой самай тады была і аўдыторыя, асабліва вясковая, для якой усякае кіно было цудам). Сёння мы можам ацэньваць «Лясную быль» паводле крытэрыяў і тых, і нашых часоў. Сёння мы можам убачыць у тым наіўным і добрым лубку, гістарычнай казцы тое, што раней не заўважалася. А менавіта — атмасферу, водар патрыярхальнай беларускай вёскі (бо фільм здымаўся не ў дэкарацыях, а ў натуры). Удзел у здымках «класічных» сялянаў (крыху пазней такіх герояў кіно пачалі называць «тыпажамі»). У нямым яшчэ фільме быў «музычны» (канешне, умоўна) эпізод: малады музыка Іосіф Жыновіч захоплена грае на цымбалах у вясковай хаце.

Падкрэслім яшчэ раз асаблівасці першай беларускай кінакарціны. Найперш, гэта цікавасць сцэнарыста і рэжысёра да беларускай гісторыі. Лірызм і рамантычная танальнасць апавядання. Дакументальнасць асяроддзя і праўдзівая тыпажнасць персанажаў. Выкарыстанне міфалагічных архетыпаў мыслення (герой стужкі — падлетак у працэсе ініцыяцыі і самасцвярджэння).

Творчы шлях Юрыя Тарыча быў не такім доўгім і не такім слаўным, як, напрыклад, шлях А.Даўжэнкі ва ўкраінскім кіно. Але яго фільмы паказалі магчымасць плённага ўвасаблення беларускай гісторыі і беларускіх характараў у экраннай прасторы. Можна прыгадаць таксама яго фільм «Да заўтра» (1929), які сёння глядзіцца як вельмі цікавы дакумент свайго часу. Аповед пра беларускую гімназію на тэрыторыі тагачаснай Польшчы вырашаны як псіхалагічная меладрама на гістарычным фоне. Гэта тое, што сёння назвалі б «касавым фільмам», цікавым шырокай аўдыторыі. І назва стужкі была прарочая («Да заўтра!» — развітваліся з гледачамі — жыхарамі Савецкай Беларусі — маладыя героі фільма). «Заўтра» наступіла ў 1939 г., праз 10 гадоў пасля выпуску карціны.

Так, былі цікавыя беларускія фільмы, тэмы, інтанацыі. Але былі і свае праблемы, пра якія неаднойчы казалася ў кіназнаўчых даследаваннях. Найперш, гэта кватараванне кінастудыі за межамі Беларусі — у Ленінградзе. І адсюль — адчувальныя па сёння недастатковы ўдзел беларускіх майстроў у кінавытворчасці і недастатковае веданне пастаноўшчыкамі-«гастралёрамі» мясцовых асаблівасцяў (пра гэта шчыра прызнаваўся ў сваёй кнізе вядомы рэжысёр У.Гардзін, прыгадваючы здымкі фільма «Кастусь Каліноўскі»). Вынікам празмернай ідэалагізацыі кіно былі схематычныя «агіткі», карціны-блізняты пра герояў, перавыхаваных рэвалюцыйнай рэчаіснасцю, і злосных «ворагаў народа», якіх выкрываюць у фінале фільма. Але гэта агульная бяда савецкага даваеннага кіно.

А галоўная праблема — што ў тыя, першыя гады не склаліся традыцыі здымак у кіно беларускіх тэатральных акцёраў. Гэта вялікая хіба і вялікая страта для нацыянальнага экрана, які мог па-сапраўднаму «набыць свой твар» дзякуючы работам таленавітых майстроў сцэны. Бадай, адзінае выключэнне — фільм Э.Аршанскага «Двойчы народжаны» (1934), у якім зняўся беларускі тэатральны акцёр Уладзімір Крыловіч. Сёння, калі глядзім гэты экранны твор, — бачым, які па-сучаснаму глыбокі і моцны гэта быў акцёрскі талент. У ім было тое, што па-сапраўднаму ацанілі ў кіно праз дзесяцігоддзі, — знешняя стрыманасць, нават затоенасць глыбокай натуры з багатым унутраным жыццём. Яго герой, былы канакрад, а па сутнасці чалавек з неардынарным мысленнем і моцным характарам, — гэта папярэднік вобраза Ягора Пракудзіна з «Чырвонай каліны» Васіля Шукшына. Значыцца, былі (хоць і мала) выдатныя экранныя работы беларускіх акцёраў, але адметная нацыянальная школа кінаігры так і не паўстала.

Ці была багатая тады жанравая палітра? Вядома, дамінавала гісторыка-рэвалюцыйная тэматыка. З цягам часу «бальшавіцкія» стужкі набывалі ўсё больш манументальных рысаў, рабіліся схематычнымі і падобнымі адна да адной. Але былі і іншыя жанры. Будучы лідэр партыйна-рэвалюцыйнай тэматыкі У.Корш-Саблін праявіў сябе і ў зусім іншых жанрах, стварыўшы разам з І.Дунаеўскім вельмі папулярныя музычныя камедыі «Шукальнікі шчасця» (1936) і «Мая любоў» (1940). Былі і асобныя спробы экранізаваць творы беларускіх пісьменнікаў —







«Канстанцін Заслонаў» А.Файнцымера і У.Корш–Сабліна. Г.Глебаў (Кропля), У.Дзядзюшка (Крушына).

«Дзяўчынка шукае бацьку» Л.Голуба. Аня Камянкова (Лена).

«Альпійская балада» Б.Сцяпанава. Л.Румянцава (Джулія), С.Любшын (Іван).

фільмы «Палескія рабінзоны» (паводле Я.Маўра, 1935) І.Бахара і П.Малчанава і «Салавей» (паводле З.Бядулі, 1938) Э.Аршанскага. Па-мастацку адметнымі былі і экранізацыі апавяданняў Чэхава — «Мянтуз» і «Маска» (1938) С.Сплашнова і «Мядзведзь» (1938) і «Чалавек у футарале» (1939) І.Аненскага. Тут ігралі бліскучыя расійскія акцёры — напрыклад, М.Жараў і В.Андроўская.





«Я родам з дзяцінства» В.Турава. У.Зубараў (Ігар), Б.Руднеў (сляпы лейтэнант), А.Алейнікава (Вера).

Вольга Мініч, гераіня стужкі В.Дашука «Жанчына з забітай вёскі».

У гады вайны сваё важкае слова сказала беларуская дакументалістыка. Кінематаграфісты стварылі унікальны летапіс вайны — жорсткі, крывавы і гераічны. І больш праўдзівы, менш міфалагізаваны, чым можна было чакаць. Яго каштоўнасць з бегам часу толькі ўзрастае. У.Цяслюк, І.Вейняровіч ды іншыя адлюстравалі трагічныя падзеі і гераічных людзей, якія з гонарам вытрымалі выпрабаванне крывавым хаосам вайны.

Але найбольш значным перыядам гісторыі беларускага кіно былі паваенныя гады. Менавіта тады нацыянальны кінематограф праявіў сваю адметнасць у паказе лёсу свайго народа і лепшых рысаў яго харатару — мужнасці, магутнай сілы волі ў экстрэмальных абставінах, глыбінных маральных якасцяў — сумленнасці, міласэрнасці, пачуцця ўласнай годнасці. Жартоўная назва нашай кінастудыі «Партызанфільм» узнікла невыпадкова. Гэта не проста азначэнне прыярытэтнай тэматыкі прадукцыі «Беларусьфільма», але і адбітак успрымання партызанаў як лепшых сыноў свайго народа, якія напоўніцу выявілі яго духоўны патэнцыял.

Каля трыццаці гадоў беларускае кіно развівалася пад шыльдаю ваеннай тэмы. Яе трактоўка змянялася разам са зменаю палітычнага клімату ў краіне і пакаленняў саміх кінематографістаў. Рэжысёры старэйшага пакалення раскрывалі тэму вайны (як і рэвалюцыі) найчасцей у жанры героіка-біяграфічнага фільма, які спалучаў у сабе прыгодніцкі сюжэт з рысамі псіхалагічнай драмы, меладрамы і агітплаката. Такімі былі вельмі папулярныя ў свой час стужкі «Канстанцін Заслонаў» (1949) А.Файнцымера і У.Корш-Сабліна, «Чырвонае лісце» (1958) У.Корш-Сабліна, «Гадзіннік спыніўся апоўначы» (1959) М.Фігуроўскага. У гэткай жа прыўзнятай героіка-рамантычнай танальнасці здымаў свае вельмі папулярныя стужкі для дзяцей Л.Голуб: «Дзеці партызана» (1954), «Міколка-паравоз» (1957), «Дзяўчынка шукае бацьку» (1959), «Вуліца малодшага сына» (1962), «Анюціна дарога» (1968), «Паланез Агінскага» (1971). Не зважаючы на адкрытую дыдактычнасць гэтых фільмаў, рэжысёр Л.Голуб з яго наіўнасцю і шчырасцю «дарослага дзіцяці» (што так неабходна аўтару кіно для дзяцей) праклаў шлях новай галіне беларускай экраннай культуры — дзіцячаму кіно. Голуб быў тонкім знаўцам псіхалогіі падлеткаў і ўмеў знаходзіць таленавітых выканаўцаў «непаўналетніх» роляў.

Другую хвалю фільмаў пра вайну стварылі «дзеці вайны». Іх трактоўка тэмы была іншай — лірыка-рамантычнай, светла-настальгічнай. Пакаленне «шасцідзесятнікаў», выпускнікоў інстытута кінематаграфіі ў Маскве, адразу пасля кароткаметражных дэбютаў стварыла свае лепшыя фільмы, прасякнутыя асабістымі ўспамінамі пра ваеннае дзяцінства. Знакавае імя тут — лідэр гэтай паэтычнай плыні Віктар Тураў («Праз могілкі», 1965; «Я родам з дзяцінства», 1966). Для кожнага з яго паплечнікаў стужкі пра вайну былі асабістай лірычнай споведдзю. Такія фільмы В.Сцяпанава («Альпійская балада», 1966), І.Дабралюбава («Іван Макаравіч», 1968), В.Рубінчыка («Вянок санетаў», 1977), В.Нікіфарава («Фруза», 1981). Агульная рыса гэтых стужак — адчуванне духоўнага адзінства чалавека і народа ў жорсткіх абставінах вайны, услаўленне самаахвярнасці і чалавечага братэрства. Гэтыя светлыя фільмы і сёння застаюцца гонарам беларускага кіно.

Трэці этап развіцця ваеннай тэмы пачаўся са звароту майстроў кіно да твораў беларускіх літаратараў з франтавым ці партызанскім мінулым — Васіля Быкава, Алеся Адамовіча, Янкі Брыля, Уладзіміра Калесніка. Вобразнае спалучэнне літаратура-эпічнай хронікі з магчымасцямі дакументальнага экрана дало вельмі плённы вынік у цыкле фільмаў Віктара Дашука паводле кнігі «Я з вогненнай вёскі». Тут трагізм гісторый спаленых карнікамі вёсак спалучаецца з глыбокімі псіхалагічнымі партрэтамі жанчынаў, што перажылі асабістыя трагедыі ў часе вайны. Вышыні філасофскага асэнсавання вайны як наступства крызісу гуманістычных ідэалаў — фільмы «Ідзі і глядзі» Э.Клімава (паводле сцэнарыя А.Адамовіча, 1985), «Знак бяды» М.Пташука (паводле В.Быкава, 1986), «Сведка» В.Рыбарава (паводле В.Казько, 1987). Кінатрагедыі патрабуюць ад гледача вялікага эмацыйнага напружання, цяжкай працы душы. Глядзець іх нялёгка і не кожнаму па сілах. Але такія фільмы-трагедыі ачышчаюць душу, як сімфоніі Бетховена. На долю нашага народа ў гады вайны выпалі цяжкія выпрабаванні, і беларускі экран распавёў пра гэта мудра і годна. Гэтыя фільмы — не проста мастацкае дасягненне экрана, але і гонар усёй беларускай культуры. Было, было беларускае кіно. І тут яно ўзнялося на найбольш значную сваю вышыню.

Выразныя стужкі былі створаныя не толькі пра вайну, ёсць мастацкія здабыткі і ў іншых тэмах ды жанрах. Вось, напрыклад, дзіцячыя фільмы. Творчасць рэжысёра Леаніда Нячаева прынцыпова значная не толькі ў айчыннай, але і ў сусветнай кінематаграфіі для дзяцей. Нячаеў стварыў цудоўны цыкл прыгожых «рознакаляровых» фільмаў-казак, музычных феерыяў. Маленькія гледачы ўжо некалькіх пакаленняў з захапленнем глядзяць «Прыгоды Бураціна» (1975), «Пра Чырвоны Каптурок» ды іншыя яго стужкі.

Дзе сёння майстры нашага дзіцячага кіно, дзе працяг гэтых слаўных традыцыяў? Няма адказу.

Прыкметай сталасці беларускага тэлевізійнага кіно з'явіліся экранізацыі высокай класічнай літаратуры, і найперш — твораў І.Тургенева. Чаму менавіта Тургенеў стаўся культавым аўтарам для нашых рэжысёраў? Мабыць, з прычыны агульнага ракурсу светаўспрымання, лірычнасці, любові да прыроды, да нетаропкага медытатыўнага рытму аповеду, тонкай нюансіроўкі псіхалогіі герояў. «Тургенеўскі цыкл» у беларускім кіно — фільмы В.Турава «Жыццё і смерць двараніна Чартапханава» (1971), В.Рубінчыка «Гамлет Шчыгроўскага павета», 1976), В.Чацверыкова «Заціпша» (1981), В.Нікіфарава («Бацькі і дзеці», 1984) — давёў значнасць высокай класікі для духоўнага «подыху» экрана, для стварэння сапраўды значных мастацкіх твораў.

Тое самае можна сказаць і пра экранізацыю рамана Івана Мележа «Людзі на балоце», якую зрабіў для кінаэкрана і тэлебачання В.Тураў. Эпас народнага жыцця знайшоў сабе тут новыя фарбы дзякуючы захапленню рэжысёра прыродаю і людзьмі Палесся, майстэрству аператара Д.Зайцава, цікавым акцёрскім работам, музычнай напеўнасці і пластычнасці кінавідовішча. У лепшых сваіх эпізодах гэта фільм-песня. Прырода Беларусі як адна з пластычных дамінантаў спела сваю мелодыю і ў карціне Д.Зайцава «Хам» (паводле Э.Ажэшкі), дзе ў выразным кантрастным дуэце бліснулі таленты польскай актрысы Г.Дуноўскай і беларускага акцёра П.Скуратава.

Цікавая літаратурная аснова — палова гарантыі поспеху фільма. Зварот да класікі ўзбагачае мысленне рэжысёра і акцёраў, дадае годнасці іх працы. Прыклад такога творчага плёну — фільм Міхаіла Якжэна «Нататкі маладога доктара», пастаўлены ў 1991 г. паводле М.Булгакава.

Адметная старонка беларускага кіно — экранізацыі твораў Уладзіміра Караткевіча, найбольш чытанага сённяшнім моладдзю класіка. Рамантык, паэт (нават у прозе), майстар вострых сюжэтаў, тонкі знаўца гісторыі і нацыянальнай культуры, У.Караткевіч — незвычайная постаць у айчыннай, пераважна «сялянскай», літаратуры. Яго кнігі быццам створаны для экранізацыі

«Ідзі і глядзі» Э.Клімава. В.Міронава (Глаша), А.Краўчанка (Флёра).



— прыгожай, відовішчнай і пафіласофску глыбокай. У 80-ыя гады былі пастаўленыя фільмы «Дзікае паляванне караля Стаха» В.Рубінчыка і «Чорны замак Альшанскі» М.Пташука, але гэтага мала. Напрыклад, несумненны поспех у шырокай аўдыторыі магла б мець экранізацыя вельмі «кінагенічнай» аповесці Караткевіча «Ладдзя роспачы». Пра такую пастаноўку марыць рэжысёр М.Якжэн — але не знаходзіць разумення ў кінематаграфічнага кіраўніцтва.

Яшчэ раз падкрэслю: творчасць Уладзіміра Караткевіча — наша неацэнная агульнанародная мастацкая спадчына. Яго творы павінны прыйсці новай хваляй у нашу экранную культуру. І сам ён, яго светлая, рамантычная асоба, яго энцыклапедычныя веды пра Беларусь могуць стацца добрай тэмай для кіно. Хіба нармальна, што яго нядаўні юбілей — 70-годдзе з дня нараджэння — не быў, па сутнасці, адзначаны беларускім кінематографам? З'явіўся толькі кароткі дакументальны тэлефільм («Мсціслаў» У.Арлова) — паводле нарыса пісьменніка пра гэты горад. Дарэчы, ніяк не было адзначана экранам і 80-годдзе Івана Мележа. Абыякавасць кіно да мастацкай спадчыны свайго народа проста здзіўляе.



«Людзі на балоце» В.Турава. Б.Няўзораў (Яўхім), М.Якаўлева (Хадоська).

У 2002 г. адбудуцца, трэба меркаваць, юбілейныя ўрачыстасці з нагоды 120-годдзя Янкі Купалы і Якуба Коласа. Як рыхтуецца да гэтага наш кінематограф? Пакуль што — ніяк. Ранейшыя экранізацыі гэтых класікаў былі слабыя і бляклыя. Возьмем, напрыклад, славутую «Паўлінку» — п'есу-эмблему тэатра імя Я.Купалы, якой ён штогод адкрывае тэатральны сезон. Якой каштоўнай сёння здаецца проста фіксацыя працы майстроў купалаўскай сцэны ў фільме-спектаклі часоў «малакарціння» (1952)! Побач з ім даволі прымітыўным выглядае тэлефільм Ю.Цвяткова паводле «Паўлінкі» «Пасля кірмашу» (1972) з эстраднымі ды іншымі камедыйнымі «зоркамі». Чаму б не звярнуцца зноў да экранізацыі «Паўлінкі», да сённяшняга яе мастацкага прачытання?

Не шанцавала з кіно і Якубу Коласу. Прыгадаем хоць бы экранізацыю яго трылогіі «На ростанях» — заідэалагізаваны фільм «Першыя выпрабаванні» (1960), дзе зусім няма Коласавай інтанацыі. А між тым яго паэмы «Новая зямля» і асабліва «Сымон-музыка» проста просяцца на экран. У польскім кіно Анджэй Вайда здолеў увасобіць на экране вершаваны тэкст А. Міцкевіча ў фільме «Пан Тадэвуш». А мы, беларусы, быццам знарок, хаваем класікаў нашай літаратуры ад кінааўдыторыі (у тым ліку школьнай). Канешне, звяртацца да класікі трэба не толькі з нагоды юбілеяў, але і пра іх забывацца не варта.

Успомнім, як няўважліва паставіліся нашае кіно і тэлебачанне да 200-годдзя А.Пушкіна. Маглі б і тут з'явіцца новыя экранныя творы. Быў жа ў нас фільм В.Нікіфарава «Дуброўскі». Дарэчы, прататып Дуброўскага быў ураджэнцам Беларусі (як і цяперашні кіраўнік Пушкінскага запаведніка). Мог бы з'явіцца нават цыкл фільмаў «Пушкін і Беларусь» (як калісьці быў створаны фільм «Дастаеўскі і Беларусь»). Але пазіцыя кінематаграфічнага кіраўніцтва пасіўна-спажывецкая, не творчая. Маўляў, «прыносьце сцэнарый, а мы паглядзім». А чаму б не ініцыяваць адкрытыя конкурсы на важныя тэмы?.. У выніку пушкінскі юбілей звёўся да рэкламных ролікаў і безаблічнай «адчэпнай» стужкі пра паэтаву праўнучку, пахаваную ў Беларусі.

Беларуская кінадакументалістыка мае больш значныя дасягненні. Гэта найперш унікальны цыкл этнамузыкалагічных стужак у галіне г. зв. «візуальнай антрапалогіі», створаных з удзелам музыказнаўцы Зінаіды Мажэйкі («Палескія калядкі», «Памяць стагоддзяў», «Рух зямлі» ды інш.). Гэтыя здымкі аўтэнтычнага фальклору ў яго натуральным асяроддзі былі высока ацэненыя на міжнародных кінафестывалях і канферэнцыях.

Наогул, дакументалісты цяпер лідзіруюць у нашым кіно ў распрацоўцы новых тэмаў і мастацкіх прыёмаў. Свае дасягненні тут мае кожная з фільмавытворчых установаў: кінааб'яднанне «Летапіс», аб'яднанне «Тэлефільм» дзяржаўнага тэлебачання, Белвідэацэнтр. Гісторыя, экалогія, духоўнасць — вось асноўныя тэмы 90-ых гадоў. Дакументальна-мастацкі цыкл Віктара Шавялевіча («Пастка для зубра», «Беларусь на крыжы стагоддзяў» ды інш.) — гэта арыгінальныя аўтарскія творы, у якіх мастацкія вобразы спалучаюцца з папулярызацыяй ведаў пра буйных дзеячаў нашай гісторыі. Вельмі каштоўныя карціны В.Шавялевіча з удзелам акадэміка Д.Ліхачова («Па шляхах «Слова пра паход Ігаравы»», «Да вас, сучаснікі мае», «Лісты пра добрае» ды інш.). Гэтыя фільмы — унёсак у фонд не толькі беларускай, але і сусветнай культуры.

Беларускія дакументалісты — самыя, можна сказаць, апантаныя творчасцю людзі. Нават у сённяшніх умовах яны не губляюць стваральнай энергіі, імкнуцца здымаць фільмы, за якія было б нясорамна. Прыгадаем некаторыя імёны. Міхаіл Жданоўскі («Арганы Беларусі», «Con anima», «На кожны гук ёсць рэха на зямлі»). Валерый Жыгалка («Жылі-былі людзі», «Вясна 1999», «Забароненая зона»). Уладзімір Арлоў (партрэты многіх дзеячаў культуры, у тым ліку «Яўген Глебаў. Урыўкі з ненапісанага»). Пранізлівы лірык і рамантык экрана Міхаіл Якжэн («Знойдзеш Бацькаўшчыну блізка» — пра Янку Купалу, «Дрэва за акном. Мастак Яўген Ігнацьеў», «З забыцця і праху»). Юрый Гарулёў («Адажыо», «Дзеці кавалера Джамбатыста Піранезі», «Вечар у Паўночных Афінах»). Асаблівы свет мастацкіх талентаў — і ў стужках Мікалая Князева («Малако без бутэлькі», «На шляху да танцуючай зоркі»). Аляксандр Карпаў здымае сваіх герояў у псіхалагічна абвостраных, пагранічных сітуацыях («Апошні спектакль»). Валерый Шышоў стварае адухоўленыя партрэты мастакоў («Анісімаў», «Вяртанне ў вырай»). Алег Шклярэўскі змешвае кактэйлі з паэзіі, музыкі і вобразаў прыроды («Карагод», «Эй, гуляю я!», «Вочы вады»). Аляксандр Кашэўнікаў «А мае міране — добрыя людзі», «Шляхсцяжына нябітая», «Дотык да вечнасці»). Людвіг Гядравічус стварае панарамы гарадоў, мястэчак, прыроды Беларусі («Нясвіжскі фарны», «Брэст», «Край чыстай вады»). Сяргей Агеенка пранікае ў мастацкі свет творцы («Vixi») і авантурна-прыгодніцкі свет разведчыкаў («Кент, або Вялікая гульня маленькага шэфа»).

Традыцыі сталых майстроў развівае маладая генерацыя дакументалістаў. Галіна Адамовіч вылучаецца цвяроза-аналітычным поглядам на драматычныя абставіны лёсу герояў («Што ў Пімене табе маім?», «Канікулы для сіраты»). Віктар Аслюк — аўтар глыбокіх лірыка-філасофскіх роздумаў пра лёс народа і сучаснага чалавека («Слёзы блуднага сына», «Добры вечар, сад, сад...», «Андрэевы камяні»). Надзея Гаркунова здолела спалучыць мастацкія вобразы «Шыняля» М.Гогаля і споведзь акцёра В.Манаева («Несыграная роля»). Карына Анціпенка — аўтар віртуозных псіхалагічных стужак «Уцёкі» і «Ніцаваная-вывaратная».

Я пералічыла, вядома, не ўсіх — і хай мне даруюць тыя, каго не назвала тут. Хацелася б яшчэ толькі звярнуць увагу на захаванне традыцый нашай дакументалістыкі. Дакументалісты, як і ўсе людзі, — не вечныя, але іх «лініі» ў кіно працягваюць духоўныя спадкаемцы. Сяргей Пятроўскі, мабыць, найбольш поўна рэалізаваў сябе ў сваім апошнім, чароўна квяцістым экалагічным фільме «Свет крутлявай чаротаўкі». Яго вучань і паплечнік арнітолаг Ігар Бышнёў працягнуў гэтую «сцежку» прыродазнаўчага кіно карцінамі «Жывыя сведкі ледавікоў», «Лясныя хованкі», «Жывая вада». Пайшоў з жыцця таленавіты і прыязны Юрый Лысятаў, карціны якога — эпоха ў беларускім кіно. Яго няскончаны фільм пра народную музычную культуру «Рух зямлі» завяршыў сябра і калега Станіслаў Гайдук. Памёр мужны Валерый Басаў, які распрацоўваў важную тэму жыцця народа ў постчарнобыльскі перыяд гісторыі («Прычасце», «Імгненне радасці», «Сонейка ў вачах», цыкл «Нараўлянскія эцюды»). Гэты напрамак сёння працягваюць адораныя дакументалісткі Рэната Грыцкова («Хутка лецейка міне», «Валянціна Каралёва — вясёлая ўдава», «Сямейны блюз пад гукі акарыны») і Арына Волах («Шэрае, блакітнае, крыху зялёнага...», «Калядныя цары», «Хрэсьбіны», «Я ўбачу, я пазнаю»).

НЯМА...

Чаго сёння няма ў беларускім ігравым кіно? Можна сказаць коратка: няма сапраўдных мастацкіх здабыткаў. Фільмы ёсць, а нацыянальнай кінематаграфіі няма. Можна, вядома, тлумачыць прычыны такога становішча аб'ектыўнымі палітычнымі і эканамічнымі фактарамі, у гэтым ёсць свая рацыя. Але я хачу звярнуць увагу на два іншыя ключавыя моманты, якія замінаюць развіццю беларускай мастацкай культуры. Гэта непрадуктыўная сцэнарная палітыка і адсутнасць творчага духу ў стратэгічным кіраванні кінапрацэсам з боку Міністэрства культуры.



«Знак бяды» М.Пташука. Г.Гарбук (Пятрок), Н.Русланава (Сцепаніда).

Сцэнарная палітыка, як вядома, мусіць грунтавацца на прадуманым спалучэнні ў «партфелі» студыі праектаў, адрасаваных як самай шырокай аўдыторыі, так і асобным катэгорыям гледачоў. Стратэгія адбору сцэнарыяў павінна абапірацца на пэўную канцэпцыю развіцця беларускага кіно як галіны нацыянальнай мастацкай культуры. Гэта значыць, што нашае кіно павінна распавядаць пра гісторыю, сучаснасць, культуру, людзей Беларусі. Здавалася б, элементарная рэч. Але такой канцэпцыі пакуль што няма. Няма і стратэгіі развіцця беларускага кіно.

Што ж атрымліваецца на практыцы ў галіне сцэнарнай справы? Вось прыклады вельмі прымітыўных сцэнарыяў, экранізаваных у апошнія гады: «Сын за бацьку» (аўтар сцэнарыя В.Чарных, рэжысёр М.Яроменка-малодшы. Пры ўдзеле М.Касымавай, 1995), «Шэльма» (сцэнарыст А.Шчукіна, рэжысёры І.Чацверыкоў і А.Ганчаронак, 1996), «Бег ад смерці» (сцэнарыст М.Чаргінец, рэжысёр В.Дзяругін, 1996), «Батаничны сад» (сцэнарысты Л.Дземіна і В.Дземіна, рэжысёр У.Гасцюхін, 1997), «Тры жанчыны і мужчына» (сцэнарыст В.Мярэжка, рэжысёр В.Дудзін, 1998), «Справа Лахоўскага» (сцэнарыст і рэжысёр Б.Берзнер, 1998). Агульныя рысы гэтых твораў — адсутнасць сувязі з гісторыяй і сучаснасцю беларускага народа (прывязка сюжэта да нашай геаграфічнай тэрыторыі чыста ўмоўная) і паказ пошласці і амаральнасці як натуральнага стану чалавечай душы.



У сцэнарным партфелі кінастудыі няма праектаў экранізацыі літаратурнай класікі — не толькі сусветнай, але і беларускай. Перасохла плынь прыгодніцкага, радаснага дзіцячага кіно. Агульнае ўражанне — выпадковасць рэалізаваных сцэнарыяў, страта ігравым кінематографам ролі суцяшальніка і дарадчыка свайго народа ў цяжкі крызісны час.

ЦІ БУДЗЕ БЕЛАРУСКАЕ КІНО ЗАЎТРА?

Калі нічога не зменіцца, яго не будзе. Каб выпрацаваць жыццяздольную стратэгію развіцця, трэба асэнсаваць сённяшні стан рэчаў з улікам тых добрых традыцыяў, што мае айчыннае кіно. У беларускай мастацкай культуры ёсць вялікія здабыткі, і таму «комплекс непаўнавартасці» проста смешны. Цяперашні стан крызісу быў прадвызначаны не толькі агульнымі эканамічнымі праблемамі, але і «перакрыўленай» сцэнарнай палітыкай, непрадуманым кіраўніцтвам, адсутнасцю стратэгіі развіцця кінагаліны. Дзяржаўныя грошы, якія выдаткоўваюцца на кіно, не павінны больш кідацца на вецер. Трэба не наракаць на тое, што іх мала, а плённа выкарыстоўваць тыя, што ёсць.

Хочацца верыць — беларускае кіно будзе!



Фільм М.Якжэна «Нататкі маладога доктара». А.Нікіцкіх (Бомгард).

«Бацькі і дзеці» В.Нікіфарава. В.Шальных (Сітнікаў), У.Конкін (Аркадзь Кірсанаў), У.Богін (Базараў).

Пасля доўгага чакання моманту ісціны...

Ефрасіння БОНДАРАВА

Чытачы, мабыць, ужо здагадаліся, што гаворка пойдзе пра фільм Міхаіла Пташука «У жніўні 44-га...», пастаўлены паводле папулярнага ў 70-ыя гады рамана рускага пісьменніка, былога контрразведчыка Уладзіміра Багамолава. Раман неаднойчы перавыдаваўся то пад назваю «Момант ісціны», то — «У жніўні сорак чацвёртага», то пад абедзвюма назвамі адразу. Кінематаграфісты і раней не абміналі яго ўвагаю: спрабаваў паставіць фільм паводле яго такі майстар экранізацыі, як Вітаўтас Жалакявічус, але Багамолаў не ўпадабаў тую версію і прымусіў літоўскага рэжысёра спыніць здымкі. Праз чвэрць стагоддзя твор Багамолава, у якім спалучаюцца асабістыя ўражанні аўтара і дакументальныя сведчанні пра выкрыццё варожай агентуры ў тыле савецкага войска на тэрыторыі Заходняй Беларусі, атрымаў другое жыццё на здымачных пляцоўках кінастудыі «Беларусьфільм».

Больш за тры гады прозвішчы Пташука і Багамолава не знікалі са старонак перыядычнага друку, іх творы былі аб'ектам дыскусій на сустрэчах кінематаграфістаў з кіраўніцтвам студыі і Міністэрства культуры. Удзельнікі XII з'езда беларускіх кінематаграфістаў абураліся, што дарагая карціна Пташука «прыдушыла» многія іншыя пастановачныя праекты кінастудыі, папракалі кіраўніцтва кінагаліны за тое, што «Беларусьфільм» не лічыць сваім прыярытэтам малабюджэтныя праекты (яны далі б магчымасць вярнуцца ў кіно многім рэжысёрам, якія ўжо шмат гадоў нічога не здымаюць). Міхаілу Пташуку сапраўды пашэнціла не адчуць на сабе матэрыяльнага і маральнага крызісу айчыннай кінавытворчасці, руйнавання лепшых традыцыяў «Беларусьфільма».

Вялікая Айчынная вайна на працягу паловы стагоддзя была тэмаю найбольш значных твораў беларускага кіно. Бадай, толькі яна дазваляла ў эпоху «застою» выносіць на экраны маштабных і яркіх герояў. Праз асэнсаванне падзеяў апошняй вайны кшталтавалі свае грамадзянскае і мастакоўскае бачанне свету такія майстры, як Б.Сцяпанаў, В.Тураў, В.Чацверыкоў, І.Дабралюбаў, В.Рубінчык. Антыфашысцкаму супраціву прысвечаны лепшыя творы А.Карпава («Доўгія вёрсты вайны» ды «Яго батальён» паводле В.Быкава і «Шлюбная ноч» паводле І.Шамякіна).

Сярод ранніх твораў М.Пташука жыццё пад акупацыяй адлюстроўваюць тэлесерыял пра падпольшчыкаў «Час выбраў нас» (сцэнарый А.Петрашкевіча і У.Халіпа) і кінадылогія «Знак бяды» паводле аднайменнай аповесці В.Быкава. Героі «Знака бяды» Пятрок і Сцепаніда Багацькі (акцёры Г.Гарбук і Н.Русланава) увасобілі лепшыя якасці беларускага сялянства, ягоную не адразу заўважную годнасць і няскораную душу. Такіх праўдзівых вобразаў было няшмат у нашым кіно, хоць менавіта яны праславілі «Беларусьфільм». Яркіх твораў у тыя часы было мала, пераважалі незапамінальныя бесканфліктныя стужкі, але нават яны цяпер, на фоне змрочных і агрэсіўных экранных вiдовiшчаў, выклікаюць настальгію: далёкія ад праўды, яны, прынамсі, не аспрэчвалі ідэалы гуманізму і эстэтычнай гармоніі, якіх нам сёння не стае і ў жыцці, і ў мастацтве.

Творчую біяграфію рэжысёра Пташука складаюць фільмы розных жанраў і маштабаў. Сярод іх — рамантычныя стужкі для дзяцей «Пра Віцю, пра Машу і марскую пяхоту» і «Лясныя арэлі», прыгодніцкі тэлесерыял «Чорны замак Альшанскі» паводле аднайменнага рамана У.Караткевіча (гэта быў апошні фільм, да якога ён спры-

Рэпетыцыя кульмінацыйнага «моманту ісціны»: нямецкі шпіён Машчанка (Аляксандр Балуеў) і контрразведчык Алёхін (Яўген Міронаў).



чыніўся). Найбольш адэкватным увасабленнем сваіх творчых памкненняў сам рэжысёр лічыць псіхалагічную кінааповесць «Вазьму твой боль» (паводле І.Шамякіна) і экранізацыю быкаўскага «Знака бяды». Гэта грунтоўныя і праўдзівыя творы, энцыклапедыя беларускага менталітэту савецкіх часоў.

У 1990-ыя гады М.Пташук зняў «выкрывальніцкія» трагікамедыі «Наш браняпоезд» і «Кааператыў «Палітбюро»». Пасля іх была стужка «Гульня ўяўлення», якую можна назваць гарэзлівым фліртам з кінагероямі. Усе гэтыя фільмы былі адзначаныя на рознага рангу фестывалях. З захапленнем рыхтаваўся М.Пташук да пастаноўкі маштабнай гістарычнай карціны «Вітаўт» з эпохі Вялікага Княства Літоўскага. Мне здарылася азнаёміцца са сцэнарыем нашага вядомага драматурга А.Дударава і магу засведчыць, што там была трывалая аснова для адметнага кінатвора. І раптам — вяртанне да падзеяў Другой сусветнай вайны...



Міхаіл Пташук на натурных здымках.

Не будзем вышукваць прычыны зігзагаў рэжысёра на шляху пошукаў зручных для сябе і зменлівага часу тэмаў. Відаць, на выбар М.Пташука паўплывала не толькі цяперашняя палітычная сітуацыя, але і слава выбітнага літаратурнага твора, якім шмат гадоў лічыўся раман У.Багамолава. Тэма змагання з варожымі агентамі і ў Беларусі, і ў Расіі дагэтуль не страціла сваёй актуальнасці. Апроч таго, ужо вырасла новае пакаленне моладзі, якое мае вельмі прыблізнае ўяўленне пра тое, хто і як атрымаў перамогу ў Другой сусветнай вайне. І нарэшце: раман Багамолава цікавы не толькі сваім фабульна-падзейным бокам, але і заўсёды актуальным аналізам псіхалогіі чалавечых адносінаў і ўчынкаў.

Наўрад ці варты сур'ёзнай ўвагі гэтак мілы У.Багамолаву падлік, колькі і што ўзялі кінематаграфісты з першаасновы фільма, бо экранізацыя ў прынцыпе не можа і не павінна скарыстаць увесь змест літаратурнага твора. На мой погляд, галоўнае для кінаінтэрпрэтацыі — адэкватна ўзнавіць *сутнасныя* характарыстыкі герояў і дасягнуць таго самага *ўзроўню размовы* з гледачамі, на які ў свой час пісьменнік запрасіў сваіх чытачоў. На жаль, пастаноўшчык не здолеў ці не спрабаваў паглыбіцца ў распрацоўку псіхалогіі герояў карціны, высвятліць вытокі іх учынкаў і характараў. Рэжысёр цалкам даверыўся акцёрскаму майстэрству Яўгена Міронава (капітан Алёхін), Уладзіслава Галкіна (лейтэнант Таманцаў), Юрыя Калакольнікава (контрразведчык Бліноў), героі якіх шукаюць шпіёнаў у тыле савецкага войска. На паперы падзяліць людзей на «сваіх» і «чужых» прасцей, чым на кінастужцы. У фільме шукаць адказ на пытанне «хто ёсць хто?» даводзіцца апасродкавана — праз змену ракурсаў, паварот галавы, мімаходзь кінутае слова...

Незадаволены вынікам здымак У.Багамолаў прымусіў змяніць рабочую назву стужкі «Момант ісціны» на «У жніўні 44-га...» (гэта падзагаловак ягонага рамана). Пастаноўшчык, аднак, не пагаджаецца з крытыкаю ў свой адрас адносна сэнсавай і стылістычнай неадпаведнасці фільма раману. Міхаіл Мікалаевіч упэўнены, што здымачнай групе фільма ўдалося праўдзіва і па-новаму распавесці пра мужнае і сумленнае пакаленне, якое ўзяло на сябе адказнасць за перамогу ў вайне. Стужка «У жніўні 44-га...» сталася годным працягам твораў М.Пташука пра людзей, што зведалі цяжар акупацыі і не скарыліся варожай сіле.



Лейтэнант Бліноў (артыст Юрый Калакольнікаў) аглядае толькі што вызваленую ад немцаў Ліду (у ролі горада Ліды — Слонім).

Аўтары фільма (калі меркаваць паводле інтэрв'ю, якія раздаваў рэжысёр падчас здымак і прэм'ерных паказаў) мелі намер зняць яго ў модным стылі ці то баевіка, ці то трылера — накшталт тых амерыканізаваных кінавідовішчаў, дзе станоўчыя героі знішчаюць ворагаў не толькі маральна, але і матэрыяльна — пасля галавакружных пагоняў і перастрэлак. Пра тое, што група капітана Алёхіна паспяхова выканае загад нейтралізаваць шпіёнаў, якія могуць нашкодзіць наступальнай аперацыі савецкага войска, чытачы рамана ўжо ведалі. Задачай фільма было паказаць, *як* адбывалася гэтая аперацыя, *якіх* інтэлектуальных і фізічных высілкаў яна каштавала чэкістам. На карысць захапляльнасці фільма была б большая напружанасць дзеяння, бо напоўніцу яна праявілася толькі ў сцэне затрымання варожых агентаў.



Прыфрантавая дарога пад Гроднам.

Трылер з ягоным *suspense*'ам (нарастаючым напружаннем) не атрымліваўся амаль да сярэдзіны стужкі. Напружанасць дзеяння не нарастала. Падрабязны паказ маруднага пошуку слядоў нямецкіх шпіёнаў не ўпісваецца ў прыгодніцкую лінію і расслабляе фабулу. Аднак коштам страт у тэмпарытме рэжысёр і аператар атрымалі магчымасць бліжэй пазнаёміць гледачоў з героямі і лепш падрыхтаваць кульмінацыйны момант стужкі. Глядач можа ацаніць, колькі цярплівасці, смеласці і вынаходлівасці спатрэбілася контрразведчыкам, каб паспець выканаць заданне ў тэрмін.

Месцамі стужка «У жніўні 44-га...» узнімаецца да ўзроўню добрага прыгодніцкага кінатвора. Падабаюцца па-майстэрску распрацаваная мізансцэна выкрыцця шпіёнаў, віртуозная ігра акцёраў, асабліва Яўгена Міронава і Уладзіслава Галкіна. І калі ў Міронава ўжо былі выбітныя ролі (у фільмах «Анкор! Яшчэ анкор!», «Мусульманін», «Дзённік яго жонкі» ды інш.), то Галкін — гэта адкрыццё рэжысёра Пташука. З моманту непасрэднага сутыкнення смершаўцаў з ворагамі фільм набывае рысы баевіка: дзеючыя асобы палярна падзеленыя на «нашых» і «чужых», і выйграюць «нашыя». Фільмы са стралянінаю заўсёды мелі поспех у гледача. Стужка Пташука вылучаецца з гэтага шэрага ідэалагічнай абгрунтаванасцю супрацьстаяння і больш складанаю структурай.

Выканаўца галоўнай ролі Яўген Міронаў.

Калі пры канцы фільма спрабуеш вызначыць ягоны агульны жанр, дакладнага адказу не знаходзіш. Няпэўны жанр не дазволіў згарманізаваць карціну. Для чыста забаўляльнага відовішча фільм занадта груваткі, але і выразна ўзнавіць абвешчаную аўтарам рамана «дакументальнасць падзей» не ва ўсім удалося. Гэтым, відаць, і тлумачыцца рэдкі ў практыцы кінавытворчасці парадокс: у цітрах напісана, што стужка пастаўлена паводле матываў рамана У.Багамолава, а прозвішча аўтара сцэнарыя адсутнічае, хоць вядома, што ім быў сам пісьменнік. Фільм запускаўся ў вытворчасць і здымаўся пад назваю «Момант ісціны». Гэта абавязвала пастаноўшчыка знайсці вобразнае адлюстраванне назвы, метафарычна ўвасобіць закладзеную ў ёй звышідэю рамана. І лепшае, што знайшоў рэжысёр, — тэкст фінальнай шыфраграмы: «Бабуля прыехала» (гэта значыць, фашысцкая агентура выкрытая)...

Жанрава-стылістычны эклектызм уласцівы многім сучасным фільмам, аўтары якіх спадзяюцца завабіць у кінатэатр гледачоў з розных слаёў грамадства (у даным выпадку — моладзь і ветэранаў). Тым не менш эклектызм стужкі не перашкодзіў перанесці на экран асноўныя падзеі літаратурнай першаасновы. Рэжысёр М.Пташук, аператар У.Спарышкоў, мастак А.Чартовіч і ўвесь творчы калектыў захавалі галоўнае — праўду пра гераізм пакалення «вогненных саракавых». Ад выканаўцаў галоўных роляў рэжысёр дамагаўся максімальнай натуральнасці, растварэння асобы акцёра ў характары персанажа. Гэта было неабходна для ўзнаўлення на экране «дакументаванай прозы». І фільм дазваляе паверыць у «сапраўднасць» герояў.

М.Пташук звычайна запрашае на здымкі акцёраў, здольных стварыць самадастатковыя вобразы. У ягоных фільмах здымаліся М.Ульянаў, У.Гасцюхін, А.Пятрэнка, Г.Гарбук ды іншыя майстры, якія аблягчалі рэжысёру задачу ўсталявання кантакту паміж аўдыторыяй і экраннымі падзеямі. (*Беларускія рэжысёры любяць здымаць «зорак» не толькі таму, што фільм будзе лягчэй прадаць на рынку: пад бліскучай ігрою акцёраў можна схаваць невыразную канцэпцыю стужкі і адсутнасць вынаходлівасці пастаноўшчыка.* — **Рэд.**) Гэтым разам у карціне М.Пташука ўзяла ўдзел «зорка» польскага кіно Беата Тышкевіч: яна сыграла ролю пані Гралінськай — гаспадыні хутара, куды ў пошуках шпіёнаў завіталі контрразведчыкі. На жаль, яе роля была эпізадычная і не дала магчымасці раскрыцца таленту актрысы, хіба толькі заінтрыгавала прысутнасцю «зоркі» ў прахадным эпізодзе.

У сваіх інтэрв'ю, а таксама на прэм'ерных паказах фільма ў кінатэатрах «Кастрычнік» (на фестывалі «Лістапад-2000») і «Масква» (у студзені 2001 г.) М.Пташук падкрэсліваў, што стварыў *нацыянальную* карціну. Такога твора мы і чакалі, але месца экраннага дзеяння, па вялікаму рахунку, засталося даволі абстрактным — калі не лічыць прамільгнуўшых ў кадрах прыдарожных шыльдаў з назвамі беларускіх гарадоў. А з тых, хто жыў на гэтай беларускай зямлі, у фільме запомніўся драматычным лёсам былы старшыня сельсавета, які вярнуўся з фронту інвалідам і знайшоў на радзіме разбураны дом і скалечанага малога сына. Беларускі акцёр А.Лабуш сыграў гэтую ролю так, што за лёсам адной сям'і адчуваецца бяда ўсяго народа, трагедыя хатыняў і трасцянцоў. Пра гэта ў фільме час ад часу нагадваецца. Увогуле, аўтары часта падводзяць нас да сітуацый, за якімі вычуваецца глыбінны сэнс адлюстраваных падзеяў, але адразу «змяняюць ракурс» і гэты сэнс застаецца недавыяўленым.



Беата Тышкевіч у ролі пані Гралінськай.

Ёсць і іншыя нагоды для папрокаў за недастатковую распрацоўку калізіяў, якія маглі б узбагаціць карціну. У той самы час нельга не бачыць і таго, што фільм, які прабіваўся да гледача праз кпіны журналістаў і пярэчанні аўтара рамана, атрымаўся значны і дастаткова цікавы. І галоўная яго вартасць — вобразы цэнтральных персанажаў.

Фота А.Дзмітрыева.

Народны рэжысёр

Наталля СЦЯЖКО



Кінарэжысёр Валерый Жыгалка, мастацкі кіраўнік ТА «Тэлефільм».

Гісторыя мастацтва налічвае шмат стагоддзяў. У спаконвечныя часы нарадзіліся музыка, тэатр, жывапіс, архітэктура. У XIX–XX стагоддзях узнікаюць новыя, тэхнагенныя віды мастацтва — фатаграфія, кіно, камп'ютэрная графіка. Адным з новых відаў мастацтва з'яўляецца і тэлевізійнае кіно. Кінематограф і тэлебачанне спарадзілі новыя творчыя прафесіі: аператар, гукарэжысёр, мантажор. Вядома, галоўная роля ў стварэнні фільма належыць рэжысёру: менавіта ён збірае каманду, асэнсоўвае матэрыял і ператварае яго ў сучасны аўдыёвізуальны твор мастацтва.

Адным з першых і найбольш цікавых рэжысёраў тэлевізійнага кіно Беларусі з'яўляецца мастацкі кіраўнік творчага аб'яднання «Тэлефільм» Нацыянальнай тэлерадыёкампаніі Валерый Фёдаравіч Жыгалка. Нарадзіўся ён крыху больш за 60 гадоў таму на ўскрайку Мінска ў сям'і рабочых. Маці, хатняя гаспадыня, выхоўвала пецярых сыноў, з якіх Валера быў наймалодшы, бацька працаваў на чыгунцы. Шлях да прафесіі быў няпросты. У 1959 годзе В.Жыгалка паступае на акцёрскі факультэт тэатральна-мастацкага інстытута ў майстэрню Б.Н.Дакутовіча, потым, праз два гады, пераходзіць на рэжысёрскі факультэт. Прызываецца ў войска, пасля службы вяртаецца ў Мінск, заканчвае вучобу і з 1968 года працуе ў ТА «Тэлефільм», спачатку асістэнтам рэжысёра, а потым і рэжысёрам.

На сённяшні дзень В.Жыгалка зняў каля 60 фільмаў. Яго кіно вельмі асабістае, ён заўсёды «прапускае» матэрыял праз сябе, таму даволі часта ў сваіх карцінах ён з'яўляецца адным з герояў і выступае ў ролі дыктара.

Творчасць В.Жыгалкі можна падзяліць на чатыры асноўныя тэмы. Цыкл *«Дзеці вайны»* складаецца з наступных стужак:

— «Ім не было і 16-ці» (1978). Фільм пра сясцёр Дрозд, якія ў гады Вялікай Айчыннай дапамагалі партызанам і ўдзельнічалі ў знішчэнні гаўляйтэра В.Кубэ.

— «Дзеці Брэсцкай крэпасці» (1978). Героі стужкі — дзеці абаронцаў цытадэлі.

— «Адгукніся, маё дзяцінства» (1980). Фільм пра трэнера В.Князева, які ў гады вайны быў выхаванцам асобнага батальёна разміравання.

— «Сеанс мой вячэрні» (1997). В.Жыгалка згадвае свае дзяцінства і юнацтва, якія перапляліся з падзеямі нашай гісторыі.

— «Апошні з групы «Джэк»» (2000). Герой фільма Г.Юшкевіч — адзіны, хто ацалеў з удзельнікаў разведвальна-дыверсійнай групы «Джэк».

Шмат стужак В.Жыгалка прысвяціў *людзям працы*:

— «Пераадоленне» (1977). Фільм пра ткачых Баранавіцкага баваўнянага камбіната.

— «Дзелавая размова» (1979) — пра рацыяналізатараў гродзенскага завода «Радыёпрыбор».

— «Клопаты заўтрашняга дня» (1980). Героі фільма — старшыня калгаса імя Урыцкага А.Паташкін і старшыня калгаса «Узвара» І.Янсан.

— «Справа, якой служыш» (1981) — пра калектыў Гомельскага вытворчага аб'яднання «Гідраўтаматыка», які ўвёў прагрэсіўную на той час форму арганізацыі працы — брыгадны падрад.

— «Прызванне — урач» (1984) — пра членакарэспандэнта АМН СССР, доктара медыцынскіх навук, прафесара І.Антонава, які ўзначальвае Беларускі навукова-даследчы інстытут неўралогіі, нейрахірургіі і фізіятэрапіі.

— «Дарога дадому» (1986). Герой стужкі — дырэктар сельскага клуба Уладзімір Палупанаў.

— «Што пачым?» (1987). Фільм распавядае пра жыхароў Давід-Гарадка, правінцыйнага беларускага мястэчка, якія жывуць з гандлю насеннем.

Лірычны цыкл складаюць наступныя стужкі:

— «І мацярынскі чуецца напеў» (1985). Фільм-канцэрт з удзелам артысткі Віцебскага тэатра імя Якуба Коласа Т.Мархель.

— «Фантазія» (1987). Гераіня фільма Любоў Грыгор'ева ўвасабляе свае фантазіі ў цудоўных творах з саломкі.

— «Мінулае яшчэ нcraперадзе» (1988). Роздум пра ўзаемаадносіны паміж мужчынам і жанчынай.

— «Маці чалавечая» (1990). Гераіня фільма Марыя Сагайдарава ўзяла на выхаванне 12 дзяцей, якіх кінулі родныя маці.

— «Вандроўка па Браславу» (1994). Фільм-падарожжа па старажытнаму беларускаму гораду.

Шмат увагі рэжысёр надае *прыродна-экалагічнай* тэматыцы:

— «Палескія гарызонты» (1975). Фільм аб праблемах меліярацыі на Палессі.

— «Прыцягненне вады» (1983) — пра перліну беларускага Палесся — возера Чырвонае, пра адказнасць чалавека перад прыродай.

— «Жылі-былі людзі» (1991) — пра вёску Вясёлы Курган у Чарнобыльскай зоне.

— «Забароненая зона» (1999). Беларускія навукоўцы распавядаюць пра цуды і праблемы найбольш радыеактыўнага лесу на планеце — Палескага радыяцыйнага запаведніка.

Прааналізаваць у адным артыкуле ўсе згаданыя фільмы В.Жыгалкі (а ён здымаў і іншыя) няма ніякай магчымасці. Таму я вырашыла распавесці больш падрабязна толькі пра дзве новыя стужкі — «Вясна 1999 года» і «Нёман» (2000).

Карціна «Вясна 1999 года» паказвае вялікую паводку на Палессі. Валерый Жыгалка здолеў вельмі тонка і дакладна адлюстраваць наступ стыхіі. Следам за здымачнай групай глядач трапляе ў самы эпіцэнтр прыроднай бяды. Рэжысёр, стоячы ў ахоўным касцюме па сцёгны ў вадзе, запрашае паглядзець на паводку знутры, паглядзець, як у такіх няўтульных умовах жывуць людзі і як яны змагаюцца з вялікай вадой.

Лейтматывам фільма сталася народная беларуская песня «Ой, рэчанька, рэчанька, чаму ж ты няпоўная?». «Як жа так можа быць, што рэчанька няпоўная?» — пытаецца сам у сябе рэжысёр, а ў адказ мы бачым вуліцы, якія ператварыліся ў рэкі, і човен, што зрабіўся адзіным сродкам транспарту для вяскоўцаў. Паралельна згадваецца паводка 1979 года. У параўнанні з тым, што захавала тагачасная кінахроніка, цяпер няма мітусні. На дапамогу палешукам прыйшлі салдаты: у першыя дні яны прабівалі ледзяныя заторы, аглядалі затопленыя хаты і выратавалі з воднага палону 15 дзяцей. Мясцовыя ўлады штодня вырашалі розныя праблемы вяскоўцаў — ад дастаўкі хлеба да матэрыяльнай дапамогі пацярпелым. Некаторыя вёскі, памятаючы пра паводку 1979 года, своечасова збудавалі дамбы і засцераглі хаты ад вялікай вады.

Рэжысёр быў гатовы ўбачыць слёзы гора і адчаю, але быў уражаны, што людзі не лічаць патоп вялікай бядою. Бяда — гэта калі чалавек памірае, а вада — гэта дабро. Людзі здаўна сяліліся ля рэк, бо тут больш урадлівая зямля. Ёсць вада — будзе трава, ёсць трава — будуць малако і мяса. Вясновая вада — гэта дарагі госць, яна насыціць глебу і пойдзе дадому, у мора.

В.Жыгалка тонка раскрывае лепшыя рысы сялянскага характару — мудрасць і гумар. Адзін з герояў фільма кажа: «Людзі рыхтуюцца да вясны. Хлопцы дзевак пасадзяць у чоўны, песні заспяваюць». Мы бачым, як вобразы простых людзей, вяскоўцаў, канцэнтруюцца ў праобраз нацыі. В.Жыгалка хацеў паказаць пакуты сялянаў ад вялікай вады, але атрымаўся філасофскі роздум пра вечны кругабег сялянскага жыцця — такі ж непахісны, як кругабег вады ў прыродзе. Незвычайныя, нечаканыя ракурсы, знойдзеныя аператарам І.Скорынавым, узмацняюць уражанне бясконцасці кожнага імгнення жыцця простых людзей. Рэжысёр заканчвае фільм на аптымістычнай ноце: няма такой бяды, якую не адужаў бы чалавек..

Другі фільм, «Нёман» (аператар В.Гуровіч), яшчэ больш паглыблены ў эпічны жанр. Раней героямі рэжысёра былі, у асноўным, нашыя сучаснікі, а тут імі сталіся нашыя славутыя продкі. Фільм зняты паводле сцэнарыя пісьменніка Аляксандра Махнача, які родам з прынёманскіх мясцінаў і добра ведае гісторыю гэтага краю.

Беларусь мае больш за 20 тысячаў рэк. Адной з найвялікшых з'яўляецца Нёман, які і пачынаецца на нашай зямлі. Шмат чаго бачылі ягоныя берагі — шмат пакутаў, слёзаў, крыві знеслі нёманскія хвалі ў бездань гісторыі. Фільм пачынаецца з зацьмення сонца, набату і цурчэння вады — мы нібыта робімся сведкамі нараджэння свету, а потым чуем паданне пра тое, як утварыліся рэкі. Згадваецца адна са старажытных назваў Нёмана — «Хронус» (ад лацінскага «час»). Гісторыя Панямоння разгортваецца ў фільме ад XII стагоддзя, з усталявання хрысціянства, і, праз Вялікае Княства Літоўскае, сягае ў наш час.

Гісторыя Беларусі шмат разоў перапісвалася рознымі навукоўцамі, некаторыя факты замоўчваліся, але праўду назаўсёды не схаваеш — і, дзякуй Богу, цяпер мы можам заявіць у поўны голас: нам ёсць кім і чым ганарыцца. У 1284 годзе ля вёскі Магільнае адбылася крывавая сеча — сюды, разам з татарамі, прыйшлі паўднёварускія князі. Нашыя продкі перамаглі. «Князь Рынгольд спаткаў іх на рацэ Нёман, дзе Магільная, біліся вельмі зацята, з ранку аж да вечара. Рынгольд князёў рускіх і ўсю сілу іх татарскую на галаву паразіў...» — кажуць старыя летапісы.

У фільме часта цытуюцца хронікі, прыгадваецца шмат паданняў і гістарычных фактаў. Сучасныя кадры, на якіх мы бачым руіны старых крэпасцяў і замкаў, цікава пераплятаюцца з літаграфіямі і кадрамі з мастацкіх і дакументальных стужак — такіх як «Андрэй Рублёў» (рэж. А.Таркоўскі, 1971), «Аляксандр Неўскі» (С.Эйзенштэйн, 1938), «Гаспадыня Нясвіжа» (Л.Гядравічус, 1995), «Патоп» (Е.Гофман, 1974), «Спецперасяленцы» (В.Жыгалка, 1992) і іншых, якія дапамагаюць стварыць панараму мінулых часоў.

Канешне, адна з перлінаў прынёманскага краю — Гродна, былая рэзідэнцыя караля і вялікага князя Стэфана Баторыя. Залаты час для гэтага горада — XVIII стагоддзе, калі ён яшчэ быў адной з сталіцаў Рэчы Паспалітай, славіўся сваімі мануфактурамі і тэатрамі, падтрымліваў гандлёвыя і культурныя сувязі са шматлікімі краінамі і быў адным з прыгажэйшых гарадоў той эпохі.

Аўтары фільма распавядаюць пра братоў Кавячынскіх, якія ў XVI стагоддзі надрукавалі Біблію ў перакладзе Сымона Буднага; пра паўстанне Т.Касцюшкі; пра спусташальныя войны XVII стагоддзя, калі загінуў кожны другі беларус; пра каханне Адама Міцкевіча і Марылі Верашчакі; пра падарожжы У.Сыракомлі, які ўспаміны пра родны край, пра яго літаратуру і песні; пра паўстанне К.Каліноўскага; пра вынаходствы і адкрыцці Я.Наркевіча-Ёдкі; пра іншыя гістарычныя падзеі.

Стрыжнем, пластычным лейтматывам фільма з'яўляюцца хвалі Нёмана, вакол якіх адбылося так шмат цікавых падзеяў. Агульнага сюжэта няма, фільм складаюць некалькі міні-навелаў, таму ў ім пераважае не лагічнае раскрыццё тэмы, а стварэнне настрою, эмоцыяў. Эпічную карціну мінулага ў нашай свядомасці ствараюць метафарычныя вобразы — заімшэлыя муры замка, падпаленае маланкаю дрэва, хвалі ракі. Гукарад з музыкі, дыктарскага тэксту, гарматных стрэлаў і розных іншых шумоў часам супярэчыць выяве, утвараючы контрапункт акустычных і візуальных вобразаў. Рэжысёр так будуе кампазіцыю фільма, яго знешню і ўнутраную канфігурацыю, што глядач атрымлівае больш пытанняў, чым адказаў. Фільм завяршаецца словамі: «Нёман калісьці падзяляў людзей на чужых і сваіх. А каб зразумець, хто чужы, трэба зразумець, хто ты сам».

Фільм увесь час трымае гледача ў напружанні, падзеі разгортваюцца павольна, пакідаючы час для роздуму. Усе элементы карціны — мантаж, персанажы, музыка, прырода — паступова падводзяць аўдыторыю да эмацыйнага ўсплёску, абуджаюць гонар і боль за радзіму. Калі мы не пачнём паважаць сябе самі, нас не будзе паважаць ніхто. А каб паважаць сябе, свой род, свой народ, трэба ведаць яго гісторыю. Вельмі добра, што В.Жыгалку зацікавіў гістарычны жанр і што рэжысёр працаваў над гэтай карцінай з натхненнем (бо на здымках адкрыў для сябе шмат новага). Калі цікава аўтару — будзе цікава і гледачу.

Фільм «Нёман» сведчыць, што творчы патэнцыял Валерыя Жыгалкі вельмі вялікі, а таму мы можам чакаць ад яго яшчэ шмат цікавых стужак.

Блукаючы ў ваколіцах авангарда

Міхась ЦЫБУЛЬСКІ

Шчыра кажучы, у дачыненні да мастацтва слова «авангард» мне зусім не падабаецца. Ад яго не толькі патыхае ваяўнічым пафасам, ваеннай рыторыкай, прызнаннем натуральнасці толькі кардынальна рэвалюцыйных зменаў у мастацтве, але і безапеляцыйнай перакананасцю ў адзіным накірунку ягонага гістарычнага развіцця. (Дарэчы, менавіта па гэтаму прынцыпу былі пабудаваны сумна вядомыя марксісцкія канцэпцыі рэалістычнага шляху ў мастацтве.) Тым не менш у беларускім мастацтвазнаўстве слова «авангард» стала ўжо звыклым і таму пры аналізе мастацтва XX стагоддзя пазбегнуць яго проста немагчыма. Безумоўна, беларуская культура таксама перажывала авангард, хоць «часамі па вядомых прычынах — у рэдуцыраванай форме, калі не праз сваіх наватараў, то праз суседніх, блізкіх і далёкіх, і вельмі далёкіх»[1].

Калі з выкарыстаннем тэрміна «авангард» у гістарычным кантэксце так ці інакш можна пагадзіцца, то магчымасць ужывання яго ў развагах аб сучасных мастацкіх працэсах выклікае вялікія сумненні і спрэчкі[2]. Сапраўды, на працягу некалькіх апошніх дзесяцігоддзяў даволі складана вызначыць у мастацтве авангард як самадастатковую, цэласную, акрэсленую комплексам розных рысаў з'яву, як вобраз мыслення і жыцця, як светаадчуванне, якое звычайна супрацьстаіць логіцы натуральнага развіцця падзей, межам гармоніі і рацыянальнасці пабудаванага чалавекам свету. Падобнага «бунтарства», ці, дакладней, сапраўднага «анархісцка-рэвалюцыйнага руху», змагання за ідэю, скіраванага на пошукі новай прасторы мастацтва, пасля вядомых падзей пачатку XX стагоддзя, здаецца, больш не назіралася. Лічыць жа авангардам разнастайныя змены ў стылістыцы пластычных мастацтваў, якіх, дарэчы, у XX стагоддзі адбылося шмат[3], безумоўна, няправільна. Ніякія сучасныя авангардысцкія творы нельга разглядаць як якасна новыя, паколькі яны ў цэлым адпавядаюць прынцыпам агульнай візуальнай рыторыкі[4].

Стылістычны ракурс выкарыстання слова «авангард» часам аказваецца малапрыдатным нават у дачыненні да класікаў гэтага руху. Так, ці азначае той факт, што ў 1915 годзе Кандзінскі і Малевіч аказаліся радыкальнейшымі за Пікаса і Брака[5], быццам творчасць двух апошніх мастакоў не была авангарднай для свайго часу?

Відавочна, што праз маніфестацыйнасць (!!!) уласных мастацкіх тэорый (!!!) авангард не толькі прэтэндуе на цэнтральнае становішча ў культуры, настойвае на максімальнай рухомасці і адмаўленні ад завершанасці, але і арыентуе на замену новага навейшым. «Сапраўднае авангарднае мастацтва, кожнае імгненне адвяргаючы і абвяргаючы само сябе, увесь час знаходзіцца на мяжы культуры, увесь час падвяргае сумненню сваё ўласнае існаванне»[6]. Знайсці адэкватнае вышэйазначанаму ў нашым мастацтве другой паловы XX стагоддзя даволі праблематычна. Што ж да імкнення першынстваваць у мастацтве, то, хутчэй за ўсё, «нельга быць вялікім у сваім часе. Веліч заўжды апелюе да нашчадкаў, для якіх яна стане мінулым, стане аб'ектам памяці»[7].

І, тым не менш, наш слых ужо прывучаны да выразу «авангарднае мастацтва», які вандруе са старонак артыкулаў на афішныя тумбы. Эфектнасць і гучнасць, сапраўдны гіпнатызм тэрміна робяць сваю справу. «Авангард — гэта прагрэс, гэта крок наперад», — сцвярджаюць апалагеты авангардызму, не разумеючы, што прагрэсу ў мастацтве не існуе. Паколькі авангард разглядаецца як неад'емны элемент кожнага гістарычнага этапу развіцця мастацтва, на свет з'яўляюцца такія тэрміны, як постаўангард, неаавангард і г. д.

Больш таго, авангард пачынае ўспрымацца як новы від мастацтва, вольны ад усялякіх мастацкіх традыцый мінулага, своеасаблівы абсалют мастацкіх намераў. «Авангарднае мастацтва — гэта мастацтва, якое ніколі не існавала раней», — сцвярджаў Гаральд Розенберг. Але вядома, што «мастацтва, «якое ніколі не існавала раней», на самай справе не існавала ніколі»[8].

Праецыраваць ідэі прагрэсу на ўвесь так званы авангардны рух наўрад ці варта ўжо толькі таму, што авангард разбурае, «дэфармуе мінулае»[9] і, часам, «сапраўды ператвараецца ў рытуалізаваны вандалізм»[10], нясе з сабой чарговыя ідэі таталітарызму, аднанакіраванасці развіцця мастацтва, разрывае сувязі пакаленняў. Пры ўсім трагізме лёсу рускага авангарда не трэба забываць, што авангардысты першымі пачалі прыклейваць «палітычныя ярлыкі» сваім апанентам, калі абвясцілі ўвесь станковы жывапіс буржуазным. «Авангард, асабліва рускі, часта ваяўніча антыгуманны (...). У ім моцны пафас горшых бакоў народніцтва, пафас адмаўлення не толькі пераўскладненасці і вытанчанасці, але і самой культуры»[11].

Сёння кантэкст успрыняцця «авангарда», здаецца, пашырыўся да бязмежжа. І вось ужо авангардам у мастацтве называюць то вольнае мысленне, то своеасаблівы напрамак і пэўную стылістыку, то найбольш радыкальных эксперыментатараў. Да авангарднага мастацтва залічаюць не толькі радыкальнае рэвалюцыйнае мастацтва 1910-ых—1920-ых, але і фавізм, кубізм, супрэматызм і інш.[12].

Прынцыпова важным з'яўляецца выкарыстанне дэфініцыі «авангарднае мастацтва» ў дачыненні да разнастайных плыняў мастацтва XX стагоддзя, якія адмовіліся ад паказу рэальнасці ў формах самой рэальнасці. Менавіта падобны кантэкст ужывання слова «авангард» стаў «мінай запаволенага дзеяння» ў вызначэнні яго сутнасці і, у першую чаргу, нанёс шкоду самому тэрміну. Гісторыя ж сведчыць, што нават сярод піянераў новых плыняў было не так ужо і шмат схільных да халоднага фармалізму. «Рухавіком іх была хутчэй прага прарыву да людзей»[13]. Ніводны з вядомых прадстаўнікоў авангарда не прыйшоў да абстракцыі з дапамогай якой-небудзь рацыянальнай стратэгіі ці праз якую-небудзь рацыянальна-асветніцкую апрацоўку вольнай фармальна-пластычнай лексікі. Менавіта таму «абстрактныя элементы (...) з самага пачатку ўспрымаліся і выкарыстоўваліся як сімвалы»[14].

Супрацьстаянне рэалізму і авангарда не толькі не адлюстравала ўсёй складанасці працэсу, але і канчаткова «замацавала» тэрмін «авангард» за нефігуратыўным, нерэалістычным мастацтвам. Спакуса сакралізацыі «авангарда» як з'явы неакрэслена-фармалістычнай бярэ свой пачатак у заходнееўрапейскім мастацтвазнаўстве разам з імкненнем зблізіць радыкалізм рускага мастацтва пачатку стагоддзя з палітычным радыкалізмам, што рабілася ўжо ў 1920-ыя гады, (...) і пераносіць на мастацтва тэрміналогію з падкрэслена палітычнай афарбоўкай[15].

У 60-ыя гады пафас абнаўлення, які жывіў авангард ад ягоных вытокаў, як і пафас разбурэння, ідзе на спад. Другая хваля авангарду, што ўзнялася ў пасляваенныя гады, раптоўна маральна слабее[16]. Заклікі пахаваць станковы жывапіс, адмовіцца ад малявання як працэсу творчасці ўжо не былі новымі. Як не былі навацыямі абстрактывізм, кубізм, канструктывізм, якія ўжо занялі сваё месца ў гісторыі. Новы, постмадэрнісцкі дыскурс у культуры пачынаў паступова разбураць аўтаномнасць мастацтва, у выніку чаго гублялася мяжа паміж кічам і авангардам.

Яшчэ большая недарэчнасць выкарыстання тэрміна «авангард» толькі як абстрактна-знакавай плыні ўзнікае ў 70-ыя гады, калі насуперак усім прадказанням узмацняецца цікавасць да фігуратыўнага мастацтва. Усё больш відавочнай становіцца ўласцівая постмадэрнісцкай эпосе поліцэнтрычнасць у мастацтве, якая «зусім не ёсць хаос»[17]. У інтэрпрэтацыі постмадэрна авангард, захоплены рыторыкай знакавай гульні, увесь час «знаходзіцца на бясконца доўгім шляху да мэты, якая пастаянна знікае з поля зроку. І няма знака, няма вобраза, каля якога авангард мог бы затрымацца, знайсці спакой і адпачыць»[18].

У 80-ыя гады падобныя тэндэнцыі сталі пануючымі ў мастацтве Захаду, стала зразумела, што «быць піянерам» у арэале мастацтва проста немагчыма, паколькі тут адсутнічае нічыйная глеба. У гэты ж час у беларускім мастацтве з'явіліся маладыя творцы, якія супрацьпаставілі сваю творчасць і сацрэалізму, і мастацтву андэрграўнду ды пачалі фарміраваць рух новага «авангарда»[19]. На самай справе многія «адкрыцці» хутчэй нагадвалі варыяцыі і парафразы малавядомага ў нас (але ж не ў свеце!) мастацтва і наўрад ці ў шырокім кантэксце маглі прэтэндаваць на ролю авангарда. Але, быццам забываючы, што любы паўтор хоць у рэалістычным, хоць у абстрактна-знакавым мастацтве бессэнсоўны, крытыкі зноў і зноў называлі гэтае мастацтва авангардам. Насамрэч калі і можна называць гэту з'яву авангардам, то толькі інтэрпрэтацыйным.

Менавіта ў 80-ыя ў айчынным мастацтвазнаўстве ўсё часцей авангардам пачынаюць называць любое мастацтва, якое дэманструе дыстанцыраванне ад традыцыйных прынцыпаў у жывапісе і ў малюнку. Любая спроба ці нават прэтэнзія на «шакіраванне» гледача адразу трапляе ў лік «авангардысцкіх». На рахунак сучаснага авангарда аўтаматычна залічваецца кожная мастацкая навацыя (ці рэтра-навацыя), хоць у нечым набліжаная да класічнага авангарда. З'яўляюцца нават такія тэрміналагічныя азначэнні, як эксперыментальны, архаічны авангард, адрозненні паміж якімі вызначаюцца толькі ступенню сур'ёзнасці і выкарыстаннем гульні[20].

На думку шэрага замежных даследчыкаў, найбольш актуальным для авангарда ў 80-ыя—90-ыя гады з'яўляецца патрабаванне быць сучасным («up to date»). Але пытанне суадносін тэрмінаў «авангард» і «сучаснасць» увогуле не проста вырашаецца ў мастацтвазнаўстве. Так, стварэнне ў Віцебску Цэнтра сучаснага мастацтва выклікала шэраг пытанняў, і ў першую чаргу галоўнае: «Каго варта лічыць сучасным мастаком?». Калі змяніць у гэтым кантэксце слова «сучасны» на слова «авангардны», мы, па сутнасці, не парушым сэнсу пытання. А пры адказе на яго і вызначэнні «авангарда» мы не можам не заўважыць і «ар'ергарда», тых, хто апынуўся ў ім. Але ці не дурнота высвятляць, сучасны ці не сучасны, авангардны ці не авангардны той або іншы мастак, які жыве побач з вамі? «Каму толькі магло прыйсці ў галаву імкнуцца абмежаваць да мінімуму кола важных мастакоў, звесці яго да міжнароднага авангардызму. Выдзяляць «лепшых у свеце», як быццам бы мастакам належала змагацца за трафей у сусветным чэмпіянаце!»[21].

Недарэчнасць атаясамлення «сучаснасці» і «авангарда» відавочная. У мастацтве заўжды ўнутры храналагічнага, але знешняга для іх часу «суіснуюць тры розныя вітальныя часы», «тры пакаленні: маладых, пакаленне сталых людзей і пакаленне старых. Гэта азначае не што іншае, як прызнанне таго, што любая эпоха сучаснасці (...) на самай справе складаецца з трох адрозных адзін ад аднаго «сёння»; іншымі словамі, сучаснае ўключае ў сябе тры жыццёвыя вымярэнні, яны пераплятаюцца між сабой, вымушаныя суіснаваць у адной прасторы; але ў выніку сваіх адрозненняў яны першапачаткова сутнасна варожыя адзін аднаму»[22]. І менавіта вынікам барацьбы і супрацьлегласцяў гэтых пакаленняў становіцца тое ці іншае мастацтва.

Пазбегнуць міжкантынентальнай сістэмы мастацтва, безумоўна, немагчыма. Але ж тое, што можа лічыцца сёння авангардным для мастацтва Амерыкі або Японіі, наўрад ці будзе з'яўляцца такім для мастацтва Германіі або Францыі. Відавочна, што авангард па сваёй прыродзе не можа быць не тое што глабальнай, але і хоць бы дастаткова універсальнай з'явай. Атрымліваецца так, што калі і можна сёння казаць пра авангард, то толькі пра авангард айчынны. А гэта ўжо местачковасць, якая вядзе да замкнёнасці мастацтва краіны. Таму, напэўна, лепш і не спрабаваць вызначаць у мастацтве «авангардны атрад мастакоў», супакойваючы сябе тым, што «вольная ручаіна» творчасці сама выбера сабе шлях у будучыню.

---

[1] Корань. Л. Авангард і парадокс // Культура. 1995. № 29. 9–15 жніўня.

[2] Разгорнутая ў свой час у асяроддзі расійскіх мастацтвазнаўцаў дыскусія, прысвечаная авангарду, прадэманстравала палярнасць поглядаў на правамернасць выкарыстання тэрміна «авангард». Гл. падрабязней: Поспелов Г. Еще раз о русском авангарде // Искусствознание. 1998. № 1. С. 482; Бобринская Е. Буря равноденствия // Художественный журнал. 1998. № 2. С. 478–483; Бессонова М. Можно ли обойтись без термина авангард // Искусствознание. 1998. № 2. С. 478–483.

[3] Дмитриева Н.А. Опыты самосознания // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984. С. 6.

[4] Гл.падрабязней: Гройс Б. Воля к отдыху // Художественный журнал. 1998. № 21. С. 24–26.

[5] Лён С. Концепция выставки // ДИ. 1998. № 1–2. С. 24.

[6] Бобринская Е. Буря равноденствия // Художественный журнал. 1998. № 21. С. 11.

[7] Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 406.

[8] Гл.: Хойсер Ганс Йорк. Авангардизм и традиция // ДИ. 1990. № 1. С. 9.

[9] Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» // Иностранная литература. 1988. № 10. С. 101.

[10] Бонито Олива. Терминал авангарда // Художественный журнал. 1998. № 21. С. 29.

[11] Петров-Стромский В. Русская художественная культура X—XX веков // Искусство. 1998. № 47. С. 11.

[12] Тэрмін «авангард» першапачаткова быў выкарыстаны менавіта ў дачыненні да рэвалюцыйнага мастацтва 1910-ых — 1920-ых гадоў. Гл. падрабязней: Бессонова М. Можно ли обойтись без термина авангард // Искусствознание. 1998. № 2. С. 480, 478–483.

[13] Дмитриева Н.А. Опыты самосознания // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984. С. 8.

[14] Ризе Х.П. Нонконформизм. Круглый стол // Вопросы искусствознания. 1997. № 1. С. 16.

[15] Поспелов Г. Еще раз о русском авангарде // Искусствознание. 1998. № 1. С. 482.

[16] Мириманов В. Расцвет и закат искусства авангарда // Искусство. 1998. № 47. С. 5.

[17] Мириманов В. Присутствие стиля // Искусство. 1999. № 37. С. 4.

[18] Гройс Б. Воля к отдыху // Художественный журнал. 1998. № 21. С. 24–26.

[19] Гл.: Васильев В. Проект IN-FORMATION//Малевич. Классический авангард. Витебск. Сб. материалов III Международной научной конференции. Витебск, 1998.

[20] Чайковская В. Позиция архаиста в современном искусстве // Творчество. 1990. № 6. С. 10–12.

[21] Гл.: Хойсер Ганс Йорк. Авангардизм и традиция // ДИ. 1990. № 1. С. 10.

[22] Ортега-и-Гассет. Почему мы вновь пришли к философии... // Дегуманизация искусства. М., 1991. С. 12.

Наш хранатопчык

Уладзімір МАЛЬЦАЎ



«Паўлінка» ў купалаўцаў — вялікія агледзіны.

Куды запрашалі гасцей з краін заморскіх і бліжэйшых? — На «Паўлінку». Яна лічыцца эталонам нацыянальнага мастацтва, выявай самабытнасці беларусаў. Разам з цымбаламі, глінянымі слоікамі і вырабамі з саломкі здаўна ўваходзіць у «джэнтльменскі нацыянальны набор». Да таго ж спектакль «Паўлінка» — і гэта дакладна — самы выпрабаваны і дзейсны сродак далучэння да нацыянальнай культуры. Тут убачыш стылізаваную сялянскую хату, распісны куфар, ручнікі і паясы, даведаешся, як скакаць «Лявоніху», наслухаешся народных песень і нават трапіш на вясковую вечарынку.

Кажуць, што «Паўлінку» можна занесці ў кнігу рэкордаў Гінеса. Спектакль, пастаўлены Л.Літвінавым яшчэ ў сярэдзіне 1940-ых гадоў, нязменна ідзе ў афармленні Б.Малкіна, з музычнымі апрацоўкамі Я.Цікоцкага.

З тае пары, каб не падавалася, што Паўлінка заседзелася ў дзеўках, актрыс абачліва мяняюць. Акцёраў, якія іграюць яе кавалераў і яе бацькоў, — таксама. Праз кожную ролю ў спектаклі прайшло некалькі пакаленняў акцёраў. Тут ззялі і ззяюць зоркі беларускай сцэны. І зоркі гэтыя не толькі іншых далучаюць, а і самі далучаюцца да нацыянальнай тэатральнай гісторыі.

Летась, у юбілейны сезон, у «Паўлінку» ўвялі адразу некалькі новых выканаўцаў. Паўлінку цяпер іграе Ю.Шпілеўская, Якіма Сароку — А.Аўчыннікаў і М.Прылуцкі, пана Быкоўскага — А.Гарбуз. Бадай што ніводны спектакль у Беларусі не выклікае столькі размоў і цікаўнасці да змены акцёраў. Што ні кажы, а падзея! Новыя агледзіны.

Антыкварны спектакль даўно страціў мастацкую цэласнасць. Многія пакаленні акцёраў расхісталі маналітнасць рэжысёрскага малюнка. Ніхто не хацеў быць бляклым дублёрам свайго выдатнага папярэдніка, кожны рабіў з ролі «выхадную арыю». Дзякуючы акцёрам «Паўлінка» ўсё ж не стала мёртвай музейнай рэстаўрацыяй, жыве актыўным творчым жыццём.

У шэрагу камічных сцэн з сялянскага жыцця кожны акцёр адваёўвае сабе індывідуальную прастору, «зону ўплыву на публіку», «тэрыторыю гульні». Чым больш значны маштаб індывідуальнасці, тым большую прастору адваёўвае акцёр для сябе ў партнёраў. Зладжаны ансамбль выканаўцаў з цікаўнасцю пазірае на навічкоў: а што ты можаш?

Але ж і для старэйшых «Паўлінка» — таксама «чысцілішча», вялікія агледзіны. Індывідуальныя штампы і прыстасаванні, якімі непазбежна абрастае любы акцёр і не такія заўважныя ў іншых спектаклях, тут — як на далоні.

«Старыя» купаюцца ў камічнай стыхіі. У іх сакавітая, сонечная і яркая ігра. Ох умеюць яны падагрэць чаканні гледачоў і не расчараваць іх! Усмешка не сыходзіць з твараў, хочацца засмяяцца. Здаецца, акцёр яшчэ нічога не зрабіў, не сказаў, а ты ўжо чакаеш, калі зарагатаць. Таму кожны вядомы тэатральны прыём, знаёмая фраза, вымаўленая са смакам, сакавіта, выклікаюць выбух радасных эмоцый у зале.

Круглатварая, гучная Альжбета Г.Бальчэўскай. Сапраўдная крыніца здароўя і жыццялюбства, прастадушнасці і немудрагелістых хітрыкаў. Бурклівая, коснаязыкая Агата М.Зінкевіч. Няхітры малюнак ролі, але моства градацый шэрага колеру. Ніхто не звяртае ўвагі на Агату. Партнёры не адыгрываюць рэплікі актрысы. Але Агата штораз, трэба ці не трэба ціснецца ў агульную гутарку са сваім дрымучым і надакучлівым мармытаннем.

У ансамблі «старых» найбольшую прастору сабе адваёўваюць ўлюбёнцы публікі Г.Гарбук і Г.Аўсяннікаў.

Няма цяпер на нашай нацыянальнай сцэне акцёра, які ўмее так «прысвойваць» чужы тэкст, як Генадзь Гарбук. Словы надзвычай лёгка злятаюць з вуснаў ягонага персанажа. Швоў і стыкаў ролі не заўважна. Майстра натуральнай, амаль кінематаграфічнай манеры ігры і пераліву эмоцый, у «Паўлінцы» з захапленнем іграе зацятага мужыка, які можа сп'яна і дачку на кірмашы прасватаць, і аплявуху даць. Калі ж самога весялосць апануе, паратунку ад яго няма. Так прычэпіцца — скачы перад ім, весяліся! Жонка ягоная, хоць не з базлівых, ды на ражон не лезе: «Ну, што з яго, п'янага, возьмеш? Як дзіця... Нап'ецца — скача, праспіцца — плача».

У ролі Пранцыся Г.Аўсяннікаў вар'іруе свой традыцыйны вобраз хітраватага мужычка. Ягоны канёк — нечаканая рэакцыя на сітуацыю, ацэнка яе. Ніколі акцёр не адкажа так, як ад яго чакае партнёр, — перакуліць, «перакруціць» сітуацыю, зірне на яе зусім з іншага боку, крышачку паінтрыгуе публіку і падняссе сваё слоўца, як выбітнае камічнае антрэ. У ролі Пранцыся ён існуе рэпрызна, на буфонных трюках. Штораз скідае падносы, наскоквае на людзей, усё блытае і для прачышчэння мазгоў цішком прыкладаецца да бутэлькі. Блазан гарохавы беларускай вёскі.

Сіла ансамбля гэтых каларытных акцёраў — у жанры. Камедыі з народнага жыцця ў Купалаўскім тэатры ўмелі іграць заўсёды. Знакамітая жыццёвая назіральнасць, крыху дэкараваная і па-святочнаму прыўзнятая, прыхарошаная, даўно зрабілася асновай сцэнічнага стылю купалаўцаў.

Ствараючы сакавітыя нацыянальныя тыпажы і паэтызуючы іх, акцёры купаюцца ў сваіх ролях. На агледзінах «Паўлінкі» яны дэманструюць, як сказалі б у 1940-ыя гады, «любоў да роднага краю», «веданне сельскага жыцця», «кроўную повязь з народам». А што паэтызуецца? Цемната дрымучая, невуцтва, п'янства... Купалаўскія мэтры паўстаюць як бліскучыя майстры падмен. Умеюць паказаць святочным і вясёлым тое, ад чаго ў жыцці — адхіснуцца. Тое, ад чаго (у спектаклі) лірычна настроеная дзяўчаты замуж праз акно збягаюць. І правільна гэтыя дзяўчаты робяць.

Папоўніць галерэю неўвядальных Паўлінак ў тэатры лічыцца за гонар. Першая роля беларускага рэпертуару заўсёды была трамплінам для прафесійнай кар'еры артысткі.

Новая Паўлінка — Ю.Шпілеўская — актрыса з цудоўным вакалам. Заслухаешся. Звычайная для музычнага тэатра, але рэдкая на драматычнай сцэне манера выканання народных песень. Прыгажосцю голасу, чысцінёй інтанавання, тонкім вылучэннем музычнай тэмы яна зачароўвае. Выканальніцкімі сродкамі, праз спевы, актрыса раскрывае лірычную чысціню персанажа. Іграе Паўлінку ганарлівай, высакароднай дзяўчынай, у некалькі ўмоўнай манеры опернай гераіні. Не ідзе, а ступае. З годнасцю нясе дзявочы гонар. Галовачкі не схіліць. Такая Паўлінка, здаецца, — не дачка сваіх бацькоў: занадта «шляхетная», арыстакратка ў простанародным андараку. У тым, як Ю.Шпілеўская — Паўлінка часам нечакана абрывае фразу, у тым, як, за-



Сцэна са спектакля.

Сцэна са спектакля.



Ю.Шпілеўская (Паўлінка), А.Гарбуз (Быкоўскі).

ломваючы рукі, моліць татку не рваць картачку любага ёй сокала, у тым, як паблажліва-ганарыста кідае позірк на сваё акружэнне, — ва ўсім адчувальная непазбежнасць разрыву. Немагчыма ўцiснуць яе ў асяродак, для якога яна не створана. На агледзінах «Паўлінкі» Ю.Шпілеўская прэзентуе багатую фактуру актрысы на ролі высакародных жанчын з вытанчанымі памкненнямі душы і яркімі ўспышкамі страсці. Актрысы такога прыроднага арыстакратызму ў беларускім драматычным тэатры — рэдкасць.

Яна, вядома, хоча ва ўсім адпавядаць ролі простай вясковай дзяўчыны, — іграе натуру правільную, несапсаваную, з чыстымі пачуццямі. Ды часам, разумніца, зірне на свайго нарачонага такім спапяляючым позіркам цёмных жаночых вачэй, ад якіх, пэўна, розум можна страціць і зямля плыве пад нагамі. А рэпліка ў адказ малайцу — «Не я твая, а ты мой!» — сказана моцнай жанчынай з характарам, такая не дазваляе сабе плысці на хвалях дабрыні і наіўных дзявоцкіх мар. Хоць менавіта гэтыя фарбы — пяшчотнасці і трапятлівасці — падмацоўваюць нашы традыцыйныя ўяўленні пра Паўлінку. Паўлінка ў Ю.Шпілеўскай таму часам і выглядае статычнай і халаднаватай, што стыхія побытавай назіральнасці, у якой купаюцца купалаўскія «старыя», маладую выканаўцу зусім не натхняе: яна ні ў чым не хоча прызямліць сваю гераіню і страчвае ў жвавасці.

Ролю Якіма выконвае нядаўні выпускнік Беларускай акадэміі мастацтваў А.Аўчыннікаў. Малады ягоны Якімка і зялёны. Нерашучы і сарамлівы наш сокал. Заляцаецца да дзяўчыны і фарсіць цыгарэткай; усё спрабуе прыціснуцца да яе бліжэй на лаўцы, нібыта незнарок пацалаваць у шчочку. (І гэта пасля трох гадоў тайных спатканняў?!)

Актуальнасць сцэнічнай традыцыі, якая абавязвала бачыць у Якіме рэвалюцыянера, змагара за народнае шчасце, прытупілася з цягам часу. Якім у А.Аўчыннікава хоць і не герой-палюбоўнік, але, відавочна, адзін з лепшых хлопцаў на вёсцы. І чаму толькі старыя яго цураюцца? Свой ён, зразумелы, працавіты, прыстойны. Якога яшчэ прынца для дачкі шукаюць?

Развітаўшыся з рэвалюцыйным мінулым, тэатральны Якім, на жаль, страціў долю здаровага авантурызму. Няма ў ім зухаватасці хвацкага малайца. Якім у А.Аўчыннікава моліць, угаворвае сяброўку тайком збегчы з ім і павянчацца, блытаецца, паўтараецца, цалуе ў шчочку і не бачыць, што дзяўчына даўно згодная. Не надыхаецца ён на сваю «кветачку майскую»; што б паненка Паўлінка ні зрабіла, ні сказала — ззяе ад захаплення, усім капрызам і прыхамацям яе патурае. Пэўна, зялёны яшчэ жаніх, неразумны.

І чаму б не аддаць Паўлінку за Быкоўскага?! Нібыта таксама прыстойны малады чалавек.

Дарэчы, надта маладым акцёра А.Гарбуза ўжо не назавеш. Ён хутка стаў зоркай ранейшай «Вольнай сцэны», а праз некалькі сезонаў перайшоў на сцэну купалаўскую. А тут — не шанцавала. Сыграна мала, не так выразна, як раней. Роля Быкоўскага ў «Паўлінцы» — бадай што першая буйная роля ў гэтым тэатры. Але як адшліфаваная, як зробленая — на зайздрасць! Па рэльефнасці гукавога малюнка слова, якое ў вуснах акцёра набывае танальнае багацце, глыбіню і аб'ём, эмацыянальную напоўненасць, работа выглядае, мабыць, адным з лепшых моўных узораў купалаўскай сцэны.

А.Гарбуз крочыць супраць сцэнічнай традыцыі, згодна з якой Быкоўскі — ганарысты, фанабэрлівы пан. Гэтая сцэнічная традыцыя пайшла ад «Моднага шляхцюка» П.Каганца — п'есы старэйшага сучасніка Янкі Купалы. (У ёй пастаральная чысціня і натуральнасць беларускіх вяскоўцаў супрацьпастаўлялася гарадскім звычкам моднікаў. У савецкія часы гэтая традыцыя падмацоўвалася вобразам «чалавека замежжа». Чужое, хоць у нечым неадпаведнае айчынным уяўленням, адмаўлялася як мудрагелістае, несапраўднае, вартае асмяяння і асуджэння.

На кпіны з Быкоўскага «зараджана» і публіка «Паўлінкі», якая шукае ў гэтым вобразе знаёмыя рысы надзьмутага пшэка. А таксама дзейныя асобы спектакля, якія падштурхваюць публіку да кпінаў з любога руху партнёра, выкарыстоўваюць для гэтага магутны, выпрабаваны арсенал акцёрскіх сродкаў.

А.Гарбуз у спектаклі ідзе супраць глыбы традыцый і супраць чаканняў публікі. Ён «рэабілітуе» Быкоўскага. У яго хапае на гэта ўпартасці і таленту. Брава, Гарбуз!

Быкоўскі ў Гарбуза — паляк, чалавек іншага асяродка і іншай культуры, а не ўмоўная нацыянальная тэатральная маска. Персанаж з аблічам «галантарэйнага» хлопца з тонкімі закручанымі вусікамі і нязвыклымі псіхалагічнымі матывіроўкамі. Чужы ён для ўсіх на беларускай вечарынцы, гэтак сама, дарэчы, як і Паўлінка, якая правакуе здзекі над нялюбым, сілком навязаным жаніхом. Яго тут зневажаюць толькі з-за ўласнай абмежаванасці. Пан Быкоўскі ў выкананні А.Гарбуза больш цікавы, больш адукаваны і далікатны, чым персанажы кампаніі, у якую ён трапіў. Ён і невядомую іншым «Падэспань» умее танчыць, і «Лявоніху» хвацка скача. І са сваёй пайсоткі ўраджай большы збярэ, чым заўзятыя вяскоўцы з трох сотак! А вось заспяваць на вечарынцы для Быкоўскага — усё роўна што заплюшчыць вочы і ў бездань ляцець. Ён са скуры вон лезе, толькі б уразіць сваю прыгажуню. Не атрымліваецца, не даў Бог слыху і голасу, але — зразумела ж — ён адукаваны, у оперу ходзіць, опертная арыя, раманс, а не народная песня для яго эталон густу.

А.Гарбуз пастаянна акцэнтуе сітуацыю: разумны чалавек трапіў у складанае становішча, разгубіўся і катастрафічна не здольны хутка адаптавацца, паводзіць сябе адэкватна. Чым больш Быкоўскі імкнецца спадабацца Паўлінцы, чым больш знаходзіць у яе паводзінах знакаў прыхільнасці і чым больш дакладна прытрымліваецца правіл польскай свецкай вечарынкі, тым больш недарэчным, смешным і бездапаможным выглядае.

А.Гарбуз разбурае партытуру лёгкага камедыйнага спектакля, існуе паводле законаў драматычнай камедыі і рухаецца да драмы. Сваім выкананнем ён выклікае спачуванне гледачоў, часам нават прыкрасць да персанажаў беларускай вечарынкі. Гэта ж трэба, запрасілі ў госці, паднялі на смех, нацешыліся, паздзекаваліся, а пасля без дай прычыны скруцілі ды аб'явілі злодзеем.

«Паўлінку» па-ранейшаму называюць «візітнай карткай» тэатра. Але немагчыма культавы спектакль 1940-ых гадоў як этыкетку прышпіліць да новых, розных па часу пошукаў трупы. Іх мастацкі вектар сёння вызначаюць спектаклі В.Раеўскага, М.Пінігіна, У.Савіцкага. Не знайсці ў тэатральнай гісторыі і такога спектакля, у якім бы занята ўся трупа і максімальна раскрыўся кожны акцёр, да прыкладу, пакаленне «саракагадовых», — В.Манаеў, З.Белахвосцік, А.Сідарава, А.Лабуш, В.Рэдзька, А.Гарцуеў, І.Дзянісаў, Г.Фёдарава апынуліся за межамі спектакля і не іграюць у «Паўлінцы». А яны цяпер у росквіце сваіх магчымасцей. Разам з Н.Качатковай і М.Кірычэнкам у бальшыні трымаюць рэпертуар Купалаўскага тэатра. У складзе акцёрскай трупы яны — рэальная сіла, надзейнае апірышча для любых пошукаў рэжысуры.

У сёлетнім сезоне З.Белахвосцік «перадала» ролю Паўлінкі, а І.Дзянісаў — ролю Якіма Сарокі маладым дэбютантам. Альжбету і Сцяпана Крыніцкіх ім іграць нібыта яшчэ рана. Затое А.Памазан арганічна ўвеўся на ролю Пустарэвіча.

«Паўлінка» разводзіць акцёрскую трупу па ўзроставых нішах, вызначае акцёрскія пакаленні. Стары, архаічны спектакль пра свавольную моладзь і старых параненейшаму рэгулюе ўнутранае жыццё трупы. Ён — яе гістарычны хранатопчык. Пасля таго, як у апошнія сезоны Купалаўскі тэатр моцна амаладзіўся, адбылася чарговая перагрупоўка пакаленняў і творчых сіл. У «Паўлінцы» зноў сустракаюцца мэтры і моладзь. Архаічная «Паўлінка» з яе наіўнай мастацкай думкаю цудоўна прымірае ўсіх з непазбежным. Драматычная для кожнага тэатра змена пакаленняў у Купалаўскім тэатры абстаўлена як святочная ўрачыстасць. Драматычны для кожнага акцёра акт развітання з роляй, пераход у іншую ўзроставую катэгорыю купалаўцы абстаўляюць як свята. Акцёры сімвалічна аддаюць свае ролі і ўваходзяць у гістарычную легенду. Гэта класна!

Пераклад з рускай мовы.
Фота з архіва тэатра.



А.Гарбуз у ролі пана Быкоўскага.

Рэжысёрская прыхільнасць

Погляд скрозь час

Саламон КАЗІМІРОЎСКІ



Прыгадваю, як у 67-ым я прыйшоў працаваць у Беларускі тэатр імя Якуба Коласа, і перада мною ўзнікаюць твары колішніх маіх маладых наваранцаў: Галіны Дзягілевай, Пятра Ламана, Алеся Лабанка, а таксама многіх іншых выхаванцаў цудоўнага артыста і педагога Дзмітрыя Аляксеевіча Арлова. Ён быў здатны выклікаць у студэнтаў фанатычную адданасць акцёрскай прафесіі, тэатральнай справе. Цяпер многія з ягоных вучняў — вядучыя майстры беларускай сцэны. А тады мне, новаму мастацкаму кіраўніку Коласаўскага тэатра, патрэбны былі маладыя акцёры, якія б станавіліся на ногі побач з карыфеямі. Вось згадваю тую пару — і адразу бачу Святлану Акружную.

Або наадварот: прывязуць мне ў Стакгольм, дзе я цяпер жыву, прывітанне з Віцебска, атрымаю ад яе самой ліст, запоўнены клопатамі пра тэатр, пра ролі, — і ад Акружной думкай лячу да тэатра тае пары. Памятаю свае пастаноўкі, спектаклі іншых рэжысёраў. Спрэчкі, адкрыцці, абмеркаванні, рэпетыцыі, хваляванне перад прэм'ерамі... І такое радаснае, такое светлае жыццё побач са здольнымі і цікаўнымі маімі юнымі калегамі!

Яе я прыкмеціў яшчэ ў дыпломных спектаклях на курсе прафесара Д.А.Арлова — гэткі субтыльны з выгляду акцёрскі самародак, Святлана Акружная. Відавочна, з тых талентаў, якія сваёй тэмпераментнай ігрой як бы запаўняюць цалкам усе падмосткі, выводзяць асабістую тэму, вылучаючца нават у строга зладжаным ансамблі. Аўра вакол такіх акцёраў моцная. Вабная. Надзейна трымае ўвагу гледачоў.

У той час да нас на шэраг пастановак прыйшоў вядомы майстра рэжысуры Барыс Эрын. Думаю, што сустрэча з ім была для Святланы Акружной вельмі карыснай. На пачатку свайго творчага шляху яна трапіла ў добрыя рэжысёрскія рукі. Да таго ж які цудоўны драматургічны матэрыял — «Улада цемры» Л.Талстога ў выдатным перакладзе на беларускую мову чарадзея роднага слова Юркі Гаўрука!

У спектаклі было шмат акцёрскіх удач. Але ягонай жамчужынкай зрабілася Анютка ў незабыўным выкананні Святланы Акружной. Для абуджэння яе творчай фантазіі не спатрэбіліся ніякія асаблівыя рэжысёрскія прыёмы. Успамін, згадка пра дзяцінства, веданне дзіцячай псіхікі арганічна трапілі ў вобраз. Відаць, гэта ішло ад казак, ад калыханак, якімі былі напоўнены яе ўласныя дзіцячыя ўражанні. І вось актрыса ўнесла іх у свет, які быў узноўлены на сцэне.

Можна сказаць, што ў Льва Мікалаевіча Талстога роля Анюткі была любімая. Побач са злачынствам, з цемрай, згушчанай атмасферай вясковага ідыятызму — такі вось камячок чысціні і наіўнасці, непасрэднасці і цнатлівасці. У гэтай ролі шмат зон маўчання, калі дзейная асоба нібыта нічога і не

робіць на сцэне. Анютка толькі схоплівае ўрыўкі чужых фраз, чужых слоў — і ўся яе ўвага прыкутая да нечага незразумелага, да злосных намераў дарослых. Рыхтуецца жудасная справа — і ўсю яе працінае жах. Ніколі не забуду, як яна лезе на печку, шукаючы абароны, прыціскаецца да старога Мітрыча, скаланаецца ад прадчування бяды. Тут і не трэба было ніякага тэксту. Анютка сталася тым магнітам, які ўтрымліваў увагу гледача.

Выканаўца ролі Мітрыча Анатоль Трус быў вельмі натуральным акцёрам. З цудоўнай, выразнай мовай. І Святлана Акружная побач з ім абпальвала сваімі пачуццямі, сваім выкананнем. Гледача хвалявалі яе дзіцячыя, наіўныя ўяўленні. Яна ўхапіла ў кароткіх рэпліках ролі асаблівую музыку мовы. Здаецца, гэта было яе першае далучэнне да паэтыкі беларускага слова. Так, Л.Талстой напісаў гэтую п'есу, вельмі глыбока і сур'ёзна адчуваючы дыялекты рускай вёскі. І пераклад у Ю.Гаўрука атрымаўся цудоўны: тут была нейкая здагадка, і слова выдатнага пісьменніка раскрывалася ў ягоным адэкватным натуральным беларускім гучанні.

У спектаклі было шмат цікавых акцёрскіх работ — А.Шэлега, Ф.Шмакава, Г.Бальчэўскай, Я.Глебаўской, Л.Трушко... Але ў Коласаўскім тэатры я вылучаў дзвюх выдатных актрыс — Галіну Маркіну і Святлану Акружную. Ва





С.Акружная ў ролі Франкі. «Хам» паводле Э.Ажэшкі.

Анютка. «Улада цемры» Л.Талстога.



С.Акружная ў ролі Дануты. «Клеменс» К.Саі.



Марлен. «Марлен... Марлен...» Д.Мінчонка.

«Уладзе цемры» яны працавалі разам — сталы майстра і маладая дэбютантка — і ўвасаблялі два полюсы жаночай долі. Анісся Маркінай — гэта жывая і даведзеная да сімвала згамыснасць раўнівіцы. Анютка Акружной — гэтаззяючы ў цемры прамень чысціні ў натуральным імкненні да святла. Абедзве актрысы гралі цудоўна і праніліва, з выдатным мастацкім густам.

Нас са Святланай Акружной звязваюць і пэўныя драматычныя абставіны. На гастролях у Мінску падчас генеральнай рэпетыцыі «Салаўінай ночы» яна не заўважыла на незнаёмай сцэне краю рампы і ўвалілася ў аркестравую яму. Увечары мусіў быць спектакль. Я ледзь не звар'яцеў. Спачатку думалі спектакль адмяніць. А потым за лічаныя гадзіны ўвялі другую выканаўцу. Але наступны спектакль, які здымала Беларускае тэлебачанне, іграла Святлана. Пазней, перад прэм'ерай спектакля «Матухна Кураж і яе дзеці», Святлана трапіла ў аўтакатастрофу. Сваю Катрын яна сыграла ў дзень, калі ёй надалі ганаровае званне заслужанай артысткі БССР.

Я быў у захапленні ад яе Інгі з «Салаўінай ночы»... Пачынала яна ролю як дзікаватае ваўчанё. Палахлівая... Ускудлачаная. Дзеянне п'есы адбываецца ў руінах нямецкага горада. Першая сустрэча Інгі з рускім салдатам-аўтаматчыкам. Ён таксама нервуецца, калі з'яўляецца яна. Кволая, крохкая і адначасова дзікаватая. Здавалася, калі яе пакрыўдзіць, яна можа ўчапіцца ў горла...

У мяне вялікі рэжысёрскі вопыт і мяне цяжка чым-небудзь здзівіць. Але здольнасць Святланы Акружной так натуральна існаваць, быць то радасна-адкрытай жыццю, то насцярожанай, то зняважанай — захапляла. Як тонка яна вяла сваю гераіню ад болю і смутку да спасціжэння ўсёй паўнаты быцця, дзе ёсць месца слязам і смеху, каханню і нянавісці, праўдзе і фальшу! Акружная заўсёды гранічна паглыбляецца ў характар. Амаль што дзіцячая



Бобі. «Палка закаханы» Н.Саймана.

даверлівасць афарбоўвае яе мастацтва.

У Інзе яна здолела раскрыць глыбінную сутнасць ролі: чалавек не створаны для нянавісці. Не створаны!

Потым была праца над «Пакрыўджанымі і зняважанымі» паводле Ф.Дастаеўскага. Ролю Нэлі ў гэтым спектаклі выконвала Акружная і нагадвала пяшчотную кветку пад злымі вятрамі рэальнасці.

Мінула шмат гадоў з тае пары, як я пакінуў Віцебск. А Святлану Акружную памятаю заўсёды. У жыцці яна чалавек даволі прагматычны. Умее пратаптаць сваю сцежку. Умее несці па жыцці ўсё светлае і чыстае, што ўласціва яе адметнаму таленту.

У Віцебск я прыязджаў спецыяльна, каб паглядзець інсцэніроўку «Хама» паводле Э.Ажэшкі ў рэжысуры Барыса Эрына з незабыўным Валодзем Куляшовым і Святланай Акружной у галоўных ролях. Ізноў уразіла музыка сардэчных парыванняў. Святлана ў ролі Франкі — уся на нервах, на здагадках, на глыбокіх перажываннях і прадчуваннях...

Апошняя сустрэча была зусім нядаўна, у 2000 годзе. Акружная ўразіла выдатнай акцёрскай формай. Здаецца, яна не ўмее старэць. Гэта для яе амаль немагчымы стан. Тым больш, што асабісты трагічны мацярынскі лёс ніяк не дазваляе ёй расслабіцца, здаць пазіцыі.

Акцёр, як вядома, — асоба, залежная ад ролі, якую хочацца сыграць, і ад страху, што сыграць гэтую ролю табе не дадуць. Акцёрская натура ад гэтай залежнасці часта псуецца. Хтосьці становіцца ліслівым, падатлівым. Святлана — не з такіх.

Яна яшчэ многае можа сыграць. Я мару паставіць для яе п'есу шведскага класіка А.Стрындберга. І дзеля гэтага прыехаў у Віцебск. Хоць што атрымаецца з маёй прапановы — не ведаю.

Але ж у галоўным я перакананы: Святлана Акружная — актрыса на ўсе часы. Яе эмацыянальная прырода, яе здольнасць на сцэне раскрываць найглыбейшую чалавечую сутнасць непадуладныя гадам. Зразумела, што такія кветкі прырода дорыць тэатру не часта.

Стакгольм — Віцебск.

Пераклад з рускай мовы.

Фота з архіва тэатра, С.Кохана, У.Базана, А.Спрынчана.

На мяжы рэальнасці

Ала ШАМРУК

Творчасць Леаніда Хобатава, аднаго з самых яркіх прадстаўнікоў нонканфармізму ў беларускім мастацтве, — гэта пастаянны пошук свайго індывідуальнага шляху ў жывапісе, гэта здольнасць заставацца бескампрамісным і незалежным ад кан'юнктуры і палітыкі, ад усяго таго, што замінае вольнаму самавыяўленню ў мастацтве; гэта мужнае і ўпартае нежаданне спыняцца на дасягнутым; гэта здольнасць зазірнуць за знешнюю абалонку; гэта непрадказальнасць, памножаная на тонкую мастацкую інтуіцыю майстра...

Скончыўшы ў 1981 г. аддзяленне манументальнага мастацтва Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута, Л.Хобатаў не змог упісацца ў афіцыйную сістэму размеркавання манументальных заказаў, абавязковай умовай для атрымання якіх было падпарадкаванне ідэалагічнаму і стылістычнаму канону. Мастак, які — магчыма, і на шчасце — не атрымліваў заказаў ад камбіната, звярнуўся да індывідуальных пошукаў пластычных і выяўленчых магчымасцяў больш свабоднага ад ідэалогіі і ілюстрацыйнасці жывапісу.

Для работ першага перыяду творчасці Л.Хобатава, якія адразу прынеслі яму вядомасць і прызнанне ў мастацкім свеце (адна з работ была вылучана для ўсесаюзнай маладзёжнай выставы ў Маскве ў 1981 г, крыху пазней другую яго работу набыла Траццякоўская галерэя), характэрныя пераважанне экспрэсіўнасці пластычнай мовы над павярхоўным падабенствам і апавядальнасцю, рамантычнае захапленне першабытнымі, архаічнымі культурамі, якія вярталі да прыроднай натуральнасці і чысціні пачуццяў і ўзаемаадносінаў — у процівагу ідэалагічнага фальшу сацрэалізму, які дажываў свой век. Жывапісная палітра яго ных палотнаў гучыць чыстымі тонамі першаснай гармоніі сусвету, рэхам даўно забытых стагоддзяў, памяці мінулых жыццяў.

Ужо ў гэты, «фігуратыўны» этап творчасці мастак адмаўляецца ад простага прыпадабнення натуры, праецыруе на палотны станы душы, свет духоўны — у свет матэрыяльны. Рэха прамінулых часоў і іншых сусветаў, занатаванае на палотнах, стварае адчуванне непарыўнасці плыні часу, якая ўлучае ў свой кругабег касмічны хаос і светлую зямную гармонію, першабытную і сучасную культуру. Людзі паказаны на палотнах адзін на адзін са сваімі думкамі, страсцямі. Пачуцці гучаць напоўніцу; кожная кампазіцыя, жэст, погляд, рух, густое колерава-паветранае асяроддзе са святлом, якое надае яму моцную энергетыку, — гэта матэрыялізаваны стан духу, што напаўняе свет чалавека і прыроды. Суровая пластыка палотнаў дэманструе надзіва багатыя колеравыя суадносіны. Колер надзвычай эмацыйны, ён мадэлюе форму — упэўнена, рашуча, моцна. Некаторыя палотны свaёй пластыкай нагадваюць наскальныя малюнкі, старажытныя фрэскавыя роспісы.

Мастак выканаў у гэтыя гады і некалькі манументальных заказаў. Адзін з іх — роспіс столі ў рэстаране «Папараць-кветка» ў Маладзечне (у саўтарстве з С.Кірушчанкам). Пры вырашэнні няпростай архітэктурнай задачы (роспіс займае 20 кв. м. пры невялікай вышыні памяшкання) аўтары выкарысталі барочную гульню прасторавымі эфектамі — глядач адчувае сябе на глыбіні выяўленых у роспісе азёраў, бачыць нябесны купал, які адкрываецца над ім і адначасова нібы ляціць над возерам, поглядам пранікае ў глыбіню ягоных водаў... Яшчэ адзін роспіс у тэхніцы энкаўстыкі, дзе жывапісная пластыка падпарадкавана тонкай паэзіі пачуццяў, мастак стварыў для Палаца шлюбаў у Траецкім прадмесці Мінска.

У сярэдзіне 80-ых гадоў Л.Хобатаў разам з аднадумцамі стварыў аб'яднанне «Няміга-17». Узнікненне яго стала значнай падзеяй у тагачасным мастацкім жыцці Беларусі, якое абуджалася ад панавання сацрэалізму, актывізавала гэты працэс.

У сярэдзіне 90-ых гадоў нечакана для многіх, пад уплывам раптоўнага ўнутранага покліча, мастак рэзка мяняе сваю пластычную мову, адкрывае для сябе іншую магчымасць праецыравання рэчаіснасці ў жывапіс. Адмова ад пластычнай сістэмы, якая дала яму прызнанне, у значнай ступені адмова ад фігуратыўнасці, багацця жывапіснай палітры ў бок мінімалізацыі мастацкіх сродкаў, лаканічнасці жывапіснай пластыкі патрабавалі вялікай сілы волі і немалых ахвяраў. Новы этап у творчасці Л.Хобатава — гэта спосаб канцэптуальнага асэнсавання свету, у выніку якога візуальнае падабенства з рэчаіснасцю замяняецца тонкай гульнёй, пабудаванай на адценнях эмоцый, атрыманых ад яе ўспрымання. Гэтая гульня з'яўляецца прамежкавым звяном паміж візуальным успрыманнем навакольнага свету і спасціжэннем ягонай глыбіннай метафізікі і адбываецца на мяжы прадметнасці і беспрадметнасці, бачнай рэчаіснасці і ўнутранага голасу, вагаецца паміж натуральна-

прыроднымі і абстрактна-геаметрычнымі формамі, паміж рэальнасцю, канцэптуальнай ідэяй і пачуццёва-асацыятыўным вопытам.

У 1995 г. на персанальнай выставе ў Нацыянальным мастацкім музеі, зірнуўшы на свае работы збоку, Л.Хобатаў упершыню адчуў, што новая жывапісная прастора ім заваявана, новая мова знойдзена.

У сваіх пазнейшых работах мастак прыслухоўваецца да ўнутранага голасу, які заклікае зазірнуць за мяжу рэчаў і целаў, разбурае або трансфармуе іх знешнюю абалонку і стварае з асацыятыўных вобразаў сваю пластычную мадэль свету. Сама рэчаіснасць быццам страчвае шчыльнасць, важкасць, плоцевы пачатак, ператвараючыся ў ідэю, адбітак, пакінуты ў свядомасці. Крышталізацыяй формаў да пластычных знакаў, лаканічных і неадэкватных у візуальным падабенстве гэтым формам, мастак нібыта ачышчае рэальнасць ад усяго выпадковага, нязначнага, павярхоўнага ў імкненні захаваць толькі чысціню і глыбіню пачуццяў.

Выкарыстаннем пластычных магчымасцяў жывапісу — тонкай інтрыгі кампазіцыйнай пабудовы, дэкаратыўнасці колерапластыкі, энергетыкі святла, свавольнай манернасці лініі мастак дасягае гармоніі паміж фармальнай выразнасцю палотнаў і дыханнем, пульсацыяй жыцця. Мінімалізм жывапісу пераўтвараецца ў набыццё новых магчымасцяў выразнасці, захапляльную гульню ва ўтойванне і выкрыццё, хаваючы ўсё багацце і шматстайнасць навакольнага свету ў абстрактных кампазіцыях, у зведзеных да пластычных формулаў вобразах і затым прымушаючы адгадваць у іх усю гэтую шматстайнасць, інтрыгуючы немагчымасцю раскрыць іх да канца.

У адрозненне ад экспрэсіўных ранніх работ, творы апошніх гадоў не так адкрыта эмацыйныя, аднак у іх адчуваецца энергетыка, прыгажосць і гармонія, разлітыя ў прыродзе. Кампазіцыі, з элементамі фігуратыўнасці і чыста абстрактныя, адухоўлены пачуццёвасцю навакольнага свету. У іх — спроба зняць покрыва з рэальнасці і ўхапіць штосьці няўлоўнае, глыбокае, таемнае, што немагчыма ўбачыць павярхоўным поглядам. У краявідах — гэта адчуванне, якое нараджаецца у рэдкія хвіліны цішыні, яднання з прыродай, калі кожнай клетачкай успрымаеш празрыстасць і звонкасць паветра, асляпляльнасць сонца, бясконцасць глыбіні небасхілу, неабдымнасць марской прасторы і галавакружную далячынь горных вяршыняў. У сонных аголеных натуршчыцах, жаночых постацях з кубкамі віна — завуаляваная, вызваленая ад плоці страсць, выкшталцоная артыстычная гульня пайпаглядаў, неагучаных гутарак, ахутаная таемнасцю недагаворанасці, выразнага маўчання, напоўненага прадчуваннямі.

Каларыстычныя гамы работ мастака вытанчаныя, з мноствам колеравых і светлавых нюансаў, што выяўляюць празрыстасць, усёпранікальную глыбіню палотнаў, запальваюць іх унутраным святлом, змушаюць вібрыраваць, адкрываючы ў межах аднаго колеру нечаканыя магчымасці. Самі колеры — гранічна насычаныя, яны нібы акумулююць у сабе вялізны энергетычны патэнцыял. Белае сонца на белым небе — як гранічны стан распаленасці... Сінява воднай роўнядзі і пачуццё яе неахопнасці, яе асвяжальнга дакранання, слізгання па паверхні, пранікнення ў жыццядайна-прахалодную глыбіню... Колеравыя кантрасты — як увасабленне апаляльнай страсці...

Лініі, што вызначаюць памежны стан целаў, стыхіяў, прадметаў, — шматстайныя ў праяўленні сваёй эмацыйнасці. Жорсткія, пругкія, ламаныя — яны пераўтвараюцца ў выкшталцона-вытанчаныя, празрыстыя, мяккія, капрызныя і манерныя. З чорнага контуру яны становяцца блікам, арэолам, загараюцца колерам або спектрам разнастайных колераў — і ў судакрананні целаў і стыхіяў нараджаецца гарэнне, свячэнне, прыцягненне.

Мастак віртуозна іграе формамі — узятымі з рэальнага свету і абстрактнымі; плоскасцямі колеру — кантраснымі і блізкімі па тону; лініямі — якія выконваюць ролю контуру або разрываюць сувязь з прадметамі, знаходзячы ў іх суадносінах, судакраннаннях пачуццёвасць, эротыку, музыкальнасць, гармонію і прыгажосць.

Практычна не выконваючы манументальных заказаў, Л.Хобатаў, тым не менш, у кожным сваім творы міжволі ўвасабляе ўласныя ўяўленні пра манументальнае мастацтва — дэкаратыўнае, вольнае ад ідэалогіі і літаратурнасці. Кожнае з яго буйных па маштабу палотнаў валодае такімі якасцямі манументальнасці, як здольнасць арганізаваць прастору і зарадзіць яе магнетызмам свайго ўздзеяння. Мастак увасобіў сваё разуменне сінтэзу выяўленчага мастацтва, музыкі і архітэктуры ў цікавай праектнай прапанове залы для выканання авангарднай музыкі — струннай залы. У аснове ідэі — усё тое ж праходжанне скрозь паверхню прадметаў — «зняцце» знешняй абалонкі з інструментаў і пераўтварэнне іх у свайго кшталту інсталяцыі: наведвальнік канцэртаў можа трапіць унутр інструментаў, сам выканаць мелодыю і стаць удзельнікам своеасаблівага перформансу.

...Мастак пракладае свой, непаўторны шлях у мастацтве, адасобленым поглядам назіральніка ўлоўлівае пачуцці, якія дораць рэальнае жыццё, прыслухоўваецца да свайго ўнутранага голасу і даверае мастакоўскай інтуіцыі. У выніку на свет нараджаюцца палотны, сустрэча з якімі дорыць радаснае адчуванне навізны.

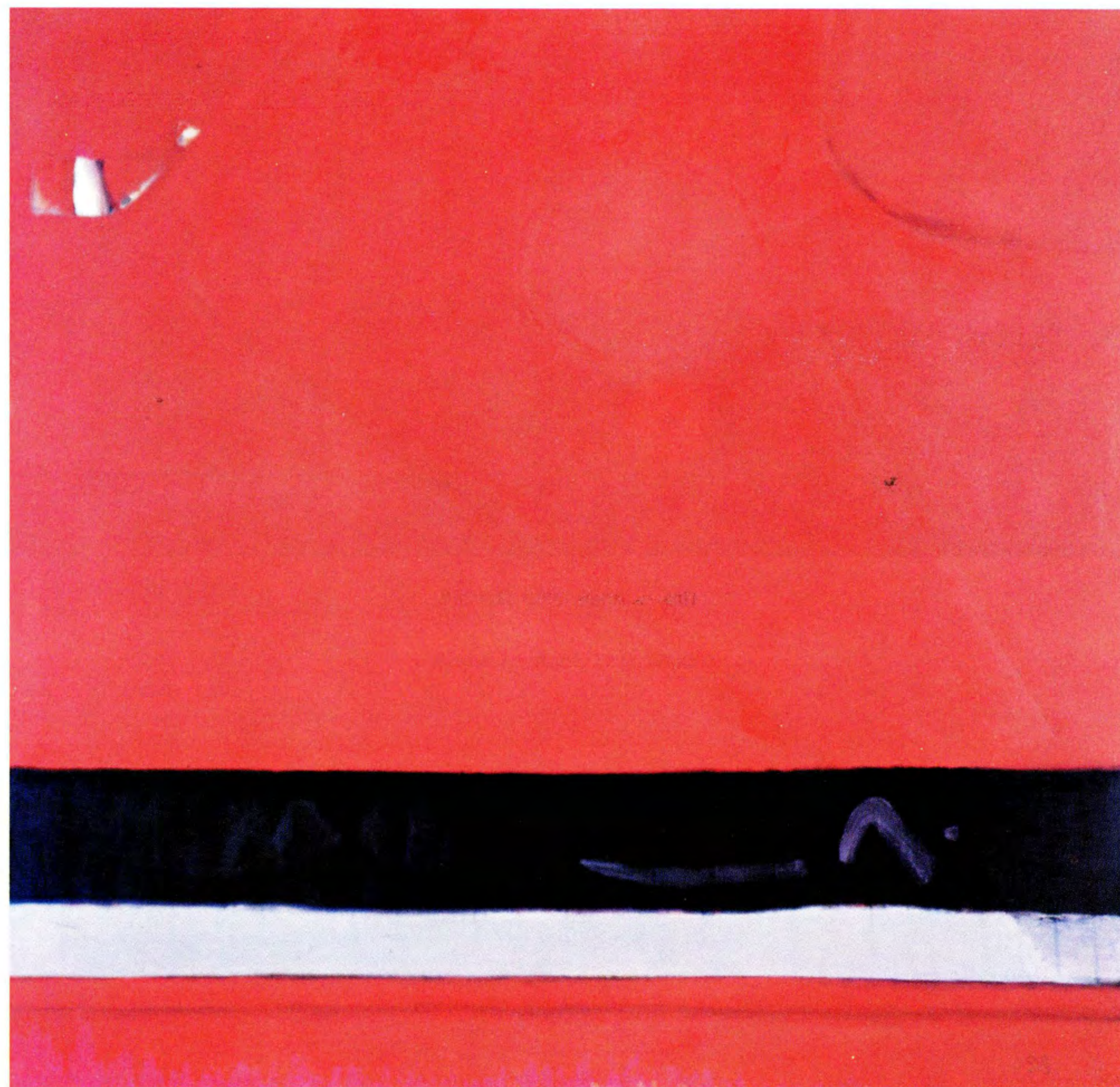
Пераклад з рускай мовы.



Чаканне. Алей, 2000. 100х120.



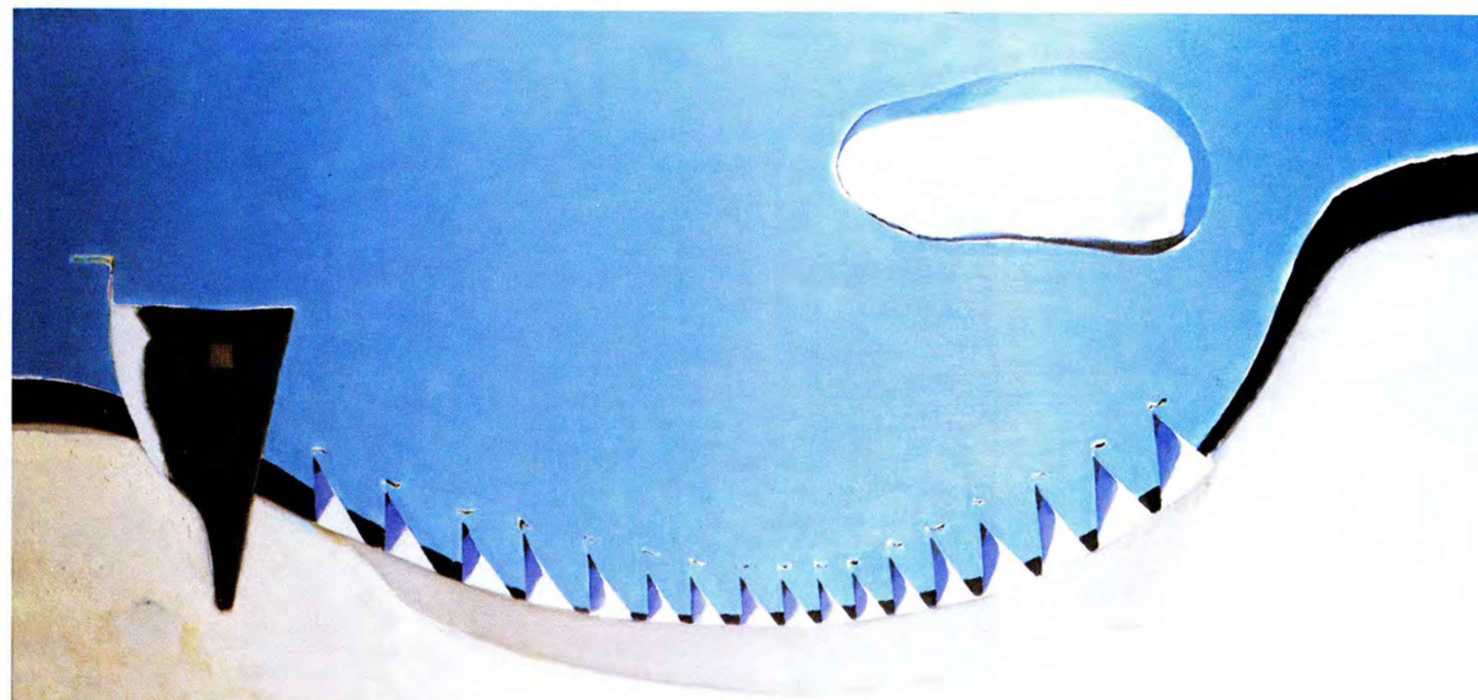
Подых вясны. Алей, 2000. 135x165.



Цэзура. Алей, 1988–2000. 140x145.



Плынь. Алей, 2000. 120x280.



Узбярэжжа. Алей, 2000. 150x315.

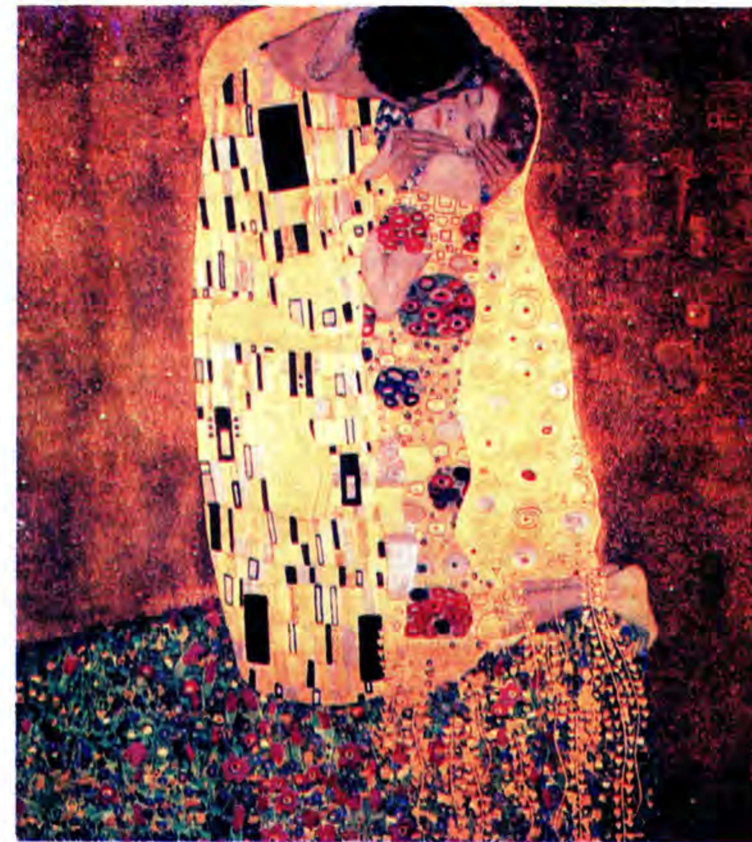
Мастак, які кахаў жанчын

Алесь ТАРАНОВІЧ (*Берлін, Германія*)

Густаў Клімт (1862–1918) — адзін з самых спрэчных мастакоў мінулага стагоддзя, «летапісец венскага дэкадансу і сімвалізму». Упершыню стаў вядомы дзякуючы архітэктурным дэкарацыям і роспісам для венскіх тэатраў, музеяў і цэркваў. Ягоныя роспісы «Медыцына», «Філасофія» і «Юрыспрудэнцыя», створаныя для сценаў Венскага універсітэта, выклікалі асабліва бурныя дыскусіі (аўтара абвінавачвалі ў залішнім эратызме і выяўленні «незразумелых ідэяў праз незразумелую форму»). Густаў Клімт заснаваў і ўзначальваў да 1905 г. венскую мастацкую групу Vienna Secession. Найбольш вядомы дзякуючы сваім пазнейшым партрэтам, найперш жаночым.



Юдзіф І. Алей, 1901.



Пацалунак. Алей, 1908–1909.

Пасля ягонай смерці чатырнаццаць жанчын пажадалі назваць мастака бацькам сваіх дзяцей. Сам ён пры жыцці прызнаў толькі траіх. І ніколі не быў жанаты.

Аўстрыйскі мастак Густаў Клімт шанаваў і кахаў жанчын і захапляўся імі не менш, чым жывапісам.

Пісьменнік Франц Сервас так апісвае наведванне ягонага атэлье ў Вене: «Клімт быў абкружаны таямнічымі аголенымі жанчынамі, якія на працягу доўгага часу моўчкі сядзелі перад ягоным мальбертам. І калі на майстра сыходзіла натхненне, ён тварыў як апантаны, спрабуючы занатаваць прыгажосць...».

Клімту не давялося ісці «праз церні да зорак». У адрозненне ад многіх сваіх сучаснікаў, напрыклад імпрэсіяністаў, Ван Гога, Гагена ды іншых, ягоныя высокае майстэрства і яркі, своеасаблівы талент былі прызнаныя адразу. У 1888 годзе кайзер Франц-Іосіф уручыў тады яшчэ 26-гадоваму мастаку Залаты крыж з каронай, а ў хуткім часе і Срэбраны дзяржаўны медаль.

Густава Клімта пачалі называць «каралём мадэрна» — і ніхто з прадстаўнікоў гэтага стылю, нават знакаміты Альфонс Муха, так і не змог аспрэчыць гэты тытул. Мастацтвазнаўцы, крытыкі, мастакі, усе, нават ворагі, прызнавалі найвышэйшае майстэрства Клімта і той надзвычайны эфект, які мелі яго карціны.

Акадэмія мастацтваў дапамагла Клімту засвоіць класічныя мастацкія прынцыпы, аднак абмежаваная педагагічная сістэма не магла задаволіць ягоныя бясконцыя пошукі Новай Эстэтыкі. Адукацыю мастака дапоўнілі іншыя крыніцы. Мадэрн меў асаблівы ўплыў на сімваліста, упэўненага ў неабходнасці змяняць прапорцыі і аб'ёмы дзеля таго, каб паўней выявіць сутнасць.

І сапраўды, праз нязвыкласць, вышталцонасць тэхнічных прыёмаў Клімта праступае неаспрэчная жыццёвасць ягоных вобразаў. Ён знайшоў свой шлях, сваё асаблівае ўменне знаёміць нас з тымі, каго абраў сярод сваіх сучаснікаў, калі пакахаў або не прыняў. Ён змусіў нас захацець зразумець сум і мару, ганарлівасць або прыніжанасць, выклік або пакорлівасць сваіх мадэляў.

Інтымнасць ёсць адметная якасць ягонага мастацтва. Мастак ведае, як зацікавіць, — містычнай, сентыментальнай або эратычнай нотай, амаль дэманічнай атмасферай гульні... «Ягоныя сны маюць усю вастрыню рысаў рэчаіснасці, — піса ўсё той жа Франц Сервас. — Яркасць ягоных мрояў такая моцная, што часам матыў здаецца ўзятым з натуры. Вышталцонасць стылю, вынаходлівасць у сюжэтных кампазіцыях, пранікліва тлумачэнне асобы ў партрэтах, асалода, якую дораць колеравая гармонія і лінейны рытм ягоных твораў... Ён зрэалізаваў і персаніфікаваў мару...».

На выставе «Клімт і жанчыны» ў Берліне быў прадстаўлены цэлы шэраг жаночых партрэтаў майстра — як рэальных мадэляў, так і алегарычных («Пацалунак», «Юдзіф I», «Юдзіф II», «Тры ўзросты», «Вадзяныя змеі» і інш.). Шматлікія эскізы, асабліва першыя накіды, даюць уяўленне пра нараджэнне твораў. У вытанчанай паэтызацыі жанчын бачыцца нейкая магічная таямніца — і менавіта ў ёй галоўная прыцягальная сіла ягонага мастацтва.

...Маці і дочкі з вышэйшых колаў нямецкага грамадства стаялі ў чарзе перад ягоным атэлье, бо ведалі: іх твары, іх целы застануцца ў гісторыі. Пазіравалі і спакушалі яго... А іхныя мужы і бацькі плацілі майстру 35000 крон за партрэт...

Застаецца загадкай, чаму Эмілія Флёгэ, тая адзіная, якой мастак аддаў сваё сэрца, якой пісаў сотні лістоў, часам па восем у дзень, так і не стала ягонай жонкай...

Больш за 80 гадоў прамінула пасля смерці Густава Клімта, але, дзіўная рэч, творчасць майстра ў свеце яшчэ больш папулярная, чым пры жыцці. У яго па-ранейшаму шмат эпігонаў, мільённымі накладамі разыходзяцца копіі ягоных работ, кнігі пра яго, паштоўкі, плакаты, календары, нават парасоны, гальштукі, посуд з выявамі фрагментаў яго карцін.

Падобна, Густаў Клімт так і застанецца дзіўнай і прыгожай загадкай......

Пераклад з рускай мовы.

«Скарбніца» — для «Рафаэля»

Галіна БАГДАНАВА

Адзін з нашых сяброў захоплена расказваў пра тое, што ў «Ракаўскім бровары» ўсяго на дзень ці, можа, на два наладзілі своеасаблівую «савецікус настальжы» — на сцэны павесілі чырвоныя сцягі і вымпелы, афіцыянткі і афіцыянты павязалі сабе піянерскія гальштукі, а ў меню можна было знайсці напаўзабытую «закусь» савецкіх часоў. Зрэшты, можна гэтак жартаваць, ведаючы, што назаўтра інтэр'ер бровара зноў зробіцца густоўным і, я б нават сказала, шляхетным. Шторы, настольнікі з адмысловымі «спадніčкамі», сурвэткі і нават камізэлькі афіцыянтаў у «Ракаўскім бровары» тканыя ўручную. І ўзоры, і каларыт як быццам традыцыйныя, але ж адначасова і сучасныя, нават модныя. Так дасканала, творча пераасэнсоўваць народнае ткацтва ў нас у Беларусі ўмеюць нямногія, і хто з'яўляецца аўтарам, дакладней, выканаўцам праекта, я магла здагадацца адразу. І з густоўна аформленага ў традыцыйным стылі «Ракаўскага бровара», і з банкетнай залы кафэ «Бярозка», і з цырульні «Рагнеда», і нават з пакоя перамоваў КДБ усе шляхі вялі ў «Скарбніцу», якая цяпер называецца навукова-вытворчым дзяржаўным прадпрыемствам і вось-вось адзначыць чвэрць стагоддзя свайго існавання. Паколькі ткацтва ў Беларусі было і ёсць найбольш распаўсюджаны від традыцыйнай творчасці і якраз на яго мы сёння найперш звярнулі ўвагу, знаёмства з сённяшнім днём гэтай унікальнай установы ткацтва і пачнём.



І гаварыць мы будзем з выдатнай мастачкай, чый почырк можна пазнаць у аздабленні многіх адмыслова ўпрыгожаных сучасных інтэр'ераў, загадчыцай аддзела ткацтва «Скарбніца» — Людмілай Падабед. Яе творы не раз экспанаваліся на самых роз-



ных выстаўках, і менавіта яна была адной з пачынальніц сучаснага інтэр'ернага ткацтва ў Беларусі. І тады, дваццаць пяць гадоў назад, у Навукова-даследчай мастацка-эксперыментальнай лабараторыі, з якой бярэ выток «Скарбніца», менавіта яна, Людміла Падабед разам з мастацтвазнаўцам, на сёння адным з буйнейшых даследчыкаў традыцыйнага ткацтва на Беларусі Марыяй Віннікавай (яна цяпер працуе ў Музеі старажытнабеларускага мастацтва Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі) і іншымі супрацоўнікамі пачала збіраць унікальны на сёння фонд — узоры традыцыйных тканых вырабаў і іх магчымае творчае пераасэнсаванне ў сучасных праектах. На сёння гэта дзесяткі вялізных, з любоўю аформленых, пераплеценых альбомаў, дзе на першых старонках можна ўбачыць узоры, адшуканыя і прывезеныя з этнаграфічных экспедыцый, а далей — прывабныя фрагменты сучасных варыяцый на зададзеную тэму. Падобных «энцыклапедый-дапаможнікаў» у Беларусі больш нідзе не знойдзеш. І наўрад ці хто здолее нешта падобнае зрабіць. Гаварылі мы ў ткацкім цэху «Скарбніцы», дзе на сценах вісяць самыя розныя ўзоры тканых штораў, ручнікоў, а за краснамі выконваюць чарговыя адказныя заказы майстрыхі-ткачыхі. Гаворка наша пачалася даволі нечакана.

Марыя Віннікава. Бачыце на сцяне гэтае прыгожае тканае пано, малюнак, кампазіцыя якога нагадваюць традыцыйныя маляваныя дываны? З ім звязана вось якая гісторыя. Калісьці, яшчэ на пачатку васьмідзесятых, нас з Людмілай папрасілі выткаць для адной установы габелен. І колькі мы ні тлумачылі, што для Беларусі габеленнае ткацтва, ды яшчэ з народнымі ўзорамі, не надта традыцыйнае, нас ніхто не слухаў. І тады мы не паленаваліся, зрабілі два варыянты. Адзін насценны дыван быў вытканы як габелен, а другі, вось гэты, як посцілка. Такім чынам мы даказалі, што посцілку выткаць лягчэй і хутчэй, а выглядае яна ці не больш эфектна, чым габелен...

— Сёння, як бачу, пераконваць нікога ні ў чым не даводзіцца. Заказы як бы самі плывуць да «Скарбніцы» ў рукі. Ці не маглі б вы, Людміла, назваць асноўныя накірункі вашых творчых і вытворчых пошукаў?

Людміла Падабед. Па-першае, гэта распрацоўка і выкананне традыцыйных беларускіх народных касцюмаў (мы гэтым займаемся сумесна з аддзелам строчавышываных вырабаў). На сёння мы спрабуем аднавіць, узнавіць усе рэгіянальныя строі. Зроблены ўжо Калінкавіцкі (яго





М.Віннікава. Посцілкі.

М.Віннікава. Хусткі.

некалькі гадоў таму экспанавалі на выстаўцы), Мотальскі, Маларыцкі, Магілёўскі, Віцебскі... На іх аснове распрацоўваем касцюмы для дзяржаўных (прафесійных) і аматарскіх, фальклорных танцавальных, спеўных суполак. Для ансамбля «Неруш» мы зрабілі сцэнічнае адзенне на аснове Віцебскага, Магілёўскага і іншых рэгіянальных строяў.

У нашых касцюмах выступаюць «Госціца», «Купалінка»... Кіраўнік Дзяржаўнага ансамбля танца Беларусі Дудкевіч заказаў і цудоўна выкарыстоўвае ў сваіх кампазіцыях практычна неперапрацаваны традыцыйны Дамачоўскі строй, які на сцэне выглядае, я б сказала, вельмі эфектна. Для ансамбляў і суполак з розных вёсак, гарадоў, мястэчкаў мы прапануем касцюмы паводле тых ці іншых рэгіянальных узораў. Прычым мы звычайна робім некалькі варыянтаў, а ў ансамблі яны ўяўляюць сабой арганічнае, сугучнае цэлае...

— Апроч касцюмаў, вы, як мы ўжо заўважылі, займаецеся вырабам аздобы для самых розных інтэр'ераў...

Людміла Падабед. І тут наш аддзел часта супрацоўнічае з аддзелам саломапляцення. Незвычайны, вельмі цікавы эфект дае рытмічна-выверанае выкарыстанне саломкі! Дапамагаюць нам і дрэваапрацоўшчыкі.

— Сучасныя накірункі моды схіляюць дызайнераў да выкарыстання ў інтэр'ерах «цёплых» матэрыялаў — дрэва, керамікі, тканін. І таму заказаў у «Скарбніцы», як разумею, хапае...

Людміла Падабед. Так. Апроч касцюмаў і інтэр'ераў, у полі нашага зроку заўжды застаецца выраб сувенірнай прадукцыі — ручнікі, якія мы зноў жа распрацоўваем на аснове традыцыйных рэгіянальных узораў, настольнікі, сурвэткі і гэтак далей. Прычым нават не вельмі танныя, гэтыя рукатворныя вырабы карыстаюцца вялікім попытам. Нехта купляе ручнік да вяселля ці юбілею, нехта ў якасці падарунка замежным гасцям. Рукатворныя рэчы, пра гэта ведаюць чыноўнікі самага рознага ўзроўню, вельмі любяць за мяжою. Дарэчы, менавіта нашыя пано аздаблялі залу на «Экспа-2000» у Гановеры.

— А як знаходзяць вас заказчыкі?

Людміла Падабед. Да апошняга часу гэта атрымлівалася часцей выпадкова. Мы выконваем не толькі і не столькі заказы, фінансаваныя дзяржавай, колькі гаспадарчаразліковыя. І тут адбываецца часцей так. Напрыклад, спачатку мы «па суседству» (ткацкі цэх «Скарбніцы» знаходзіцца ля гасцініцы «Беларусь») аздобілі тканымі вырабамі размешчаны там рэстаран «Беларуская кухня». Адзін з супрацоўнікаў гэтага рэстарана потым перайшоў працаваць у «Ракаўскі бровар» і звярнуўся да нас з просьбаю аформіць бровар не горш за «Беларускую кухню». У кафэ «Бярозка», банкетную залу якога мы аздаблялі, таксама працуе былая супрацоўніца «Беларускай кухні»... Цяпер, праўда, у нас з'явіўся аддзел маркетынгу. Кожнаму заказчыку прапануецца спачатку дызайн-праект інтэр'ера, потым мы падбіраем каларыт, узоры для тканін, што могуць быць выкарыстаны ў аздобе. Як мастак, я не толькі раблю эскіз, але і абавязкова выконваю ўзор на кроснах, у матэрыяле. І толькі потым прапаную сваю распрацоўку майстрыхам.

— Я бачу, колькі намаганняў трэба прыкласці, колькі варыянтаў выканаць і, можа быць, адкінуць дзеля таго, каб вынайсці самы адметны, гарманічны...

Людміла Падабед. На жаль, сёння мы не маем магчымасці захоўваць у сябе хоць бы некаторыя са зробленых для заказчыка рэчаў. І калі да нас звяртаюцца з просьбаю аднавіць тую ці іншую дэталь аздобы інтэр'ера, нам часам даводзіцца ўсё пачынаць спачатку...

— Але альбомы вашыя з узорамі напраўду унікальныя...



Л.Падабед. Пано для пакоя перамоваў КДБ.

Якую б старонку ні разгарнуў — скарб, цану якому будзе немагчыма вызначыць. Ён стане проста бясцэнным... А назвы якія паэтычныя, вобразныя! Чатырохнітовы, аднаўточны ўзор «у мяцеліцу», які, бачу, вы калісьці адшукалі ў Докшыцкім раёне; «рыбіна шалушка», якою быў вытканы ўціральнік з Аршаншчыны... Марыя, вы, наколькі памятаю, заўсёды былі захоплены ажурным і ілжэажурным ткацтвам, а вы, Людміла, так далікатна, густоўна пераасэнсоўваеце ўзоры слынных посцілак-«дымак»... Хацелася б дазнацца больш падрабязна, як ствараліся гэтыя альбомы...

Марыя Віннікава. У экспедыцыях мы знаходзілі і адбіралі самыя цікавыя тканыя рэчы. Калі звярталіся да гаспадароў, у якіх хацелі іх набыць, тыя не заўсёды памяталі, хто, дзе, а галоўнае, як іх выткалі. Даводзілася самім разбірацца ў тэхналогіі. А калі разбіраліся, пачыналі, так бы мовіць, «фантазіраваць» на дадзеную тэму. Так з'яўляліся самыя розныя варыянты тканін, з якіх маглі быць пашытыя і сучасныя вырабы. Ну, вось, да прыкладу, унікальны ўзор двухслойнага ткацтва. У Беларусі традыцыйна такія вырабы былі ў пасачкі. А я паспрабавала і вось калісьці выткала сумачку, не проста ў пасачкі, а ўзорыстую... На жаль, пакуль што яна ляжыць у гэтым альбоме як узор... да лепшых часоў. На той час, у васьмідзесятыя гады, гэтыя нашыя творчыя, навуковыя пошукі фінансаваліся.



М.Віннікава, Л.Падабед. Тканая посцілка.

— Можа быць, і сёння варта падумаць пра тое, каб «Скарбніца» выконвала не толькі гаспадарчаразліковыя заказы, але хоць бы часткова, хоць бы некаторыя разлічаныя на будучыню праекты, каб навукова-даследчая, творчая праца фінансавалася з бюджэту. Вы ж, Людміла, як кожны мастак, наколькі ведаю, знаходзіцеся ў пастаянным творчым пошуку.

Людміла Падабед. Таму і працую тут. Народная творчасць — гэта такая крыніца, з якой, здаецца, бясконца можна чэрпаць і творчыя ідэі, і тэмы, не кажу ўжо пра чыста тэхналагічныя рэчы.

— Калі вы з Марыяй працавалі ў навукова-даследчай мастацка-эксперыментальнай лабараторыі, ваш аддзел разам з краўцамі і, здаецца, яшчэ трыкатажнікамі, выкарыстоўваючы традыцыйныя, сучасна пераасэнсаваныя тканіны, распрацоўвалі цэлыя калекцыі моднага адзення. Можна было набыць і купоны густоўных традыцыйна-сучасных тканін, самім пашыць з іх што-небудзь адмысловае.

Людміла Падабед. На жаль, цяпер гэты накірунак нашай дзейнасці не развіваецца.

— І гэта пры тым, што выкарыстанне традыцыйных матываў робіцца ўсё больш актуальным накірункам моды... Шкада, што тыя мадэлі засталіся толькі на фотаздымках. Наш часопіс у васьмідзесятыя-дзевяностыя паспеў надрукаваць некалькі калекцый вашага моднага адзення, пашытага з традыцыйных тканін. Мне здаецца, што «Скарбніцы» сёння трэба было б мець не толькі метадычны аддзел, але і хоць невялікую выстаўку дзе-небудзь у цэнтры горада. Каб пра тое, што вы можаце прапанаваць, заказчыкі даведваліся не ад сваіх знаёмых, а самі...

Людміла Падабед. Гэта было б выдатна!

— А якія з апошніх заказаў для вас самыя цікавыя?

Людміла Падабед. Мы распрацавалі і разам з краўцамі пашылі для спектакля «Паўлінка» ў Нацыянальным тэатры імя Янкі Купалы новыя касцюмы. А цяпер вось разам з дырэкцыяй думаем пра тое, як можна было б аздобіць буфет у Купалаўскім тэатры. Уяўляеце: у нішах з'явяцца люстэркі з такімі вось далікатнымі, срабрыстымі ламбрэкенамі... Хочацца верыць, што нашая задума ажыццявіцца.

Марыя Віннікава. Дзіўная рэч, чым глыбей вывучаеш традыцыйную творчасць, тым больш адкрыццяў робіш. І, творча пераасэнсаваўшы тое, што, здавалася б, даўно выйшла з побыту, можна зрабіць суперсучасныя рэчы...

...Міжволі згадваю васьмідзесятыя гады цяпер ужо мінулага стагоддзя. Памятаеце, як перад майскімі святамі многія мастакі з радасцю, дзеля таго каб зарабіць, браліся пісаць партрэты Леніна і іншых правадыроў? Дзе цяпер тыя партрэты? І, на жаль, многія з тых мастакоў?.. Але ж у той самы час, жылі і, вандруючы па Беларусі, апантана вывучалі традыцыйныя ўзоры Людміла Падабед, Марыя Віннікава і іх калегі, сябры... Ніхто і падумаць тады не мог, што праз дваццаць гадоў уладальнікі загарадных катэджаў і нават рэзідэнцый будуць звяртацца да іх з просьбаю аздобіць тканымі рэчамі суперсучасныя інтэр'еры... Вось што значыць шукаць і знаходзіць сапраўдныя скарбы...

«Пра «Скарбніцу» ўсё зразумела. А пры чым тут «Рафаэль»?» — спытаеце вы. Так будзе называцца новая цырульня ў Траецкім прадмесці. І для яе аздаблення, вы б бачылі, якія цудоўныя ўзоры ўжо ткуцца ў «Скарбніцы»!.. Зеленаватыя з вохрыстым, і срэбна-віскозным, дымкавыя ўзоры... Чорныя з тым самым срэбным... У інтэр'еры «Рафаэля» будуць шырмы з напаўпразрыстага задымленага шкла і гэтыя тканіны... Я глядзела на распрацаваны ў колеры дызайн-праект тканін, якія ўжо чакалі свайго ўваходжання ў новае асяроддзе, і, дзіўная рэч, адчувала, што ў іх сапраўды пульсуе жывы дух італьянскага ці, можа, усё ж нашага, беларускага Адраджэння...

Старонкі творчай біяграфіі Вячаслава Селяха

Сяргей СЕЛЯХ

След, які пакінуў на радзіме выдатны оперны спявак і тэатральны дзеяч Вячаслаў Антонавіч Селях (1885–1976), на жаль, практычна выкраслены. Тыя невялікія звесткі, якія засталіся ў Беларусі, не могуць у поўнай ступені даць уяўленне пра гэтага чалавека, яго ўклад у скарбонку беларускай нацыянальнай культуры. Цудоўны, Богам дадзены голас, талент мастака, магутная працаздольнасць і вялікая любоў да Бацькаўшчыны — якасці, якія паставілі яго ў шэраг першых асоб нацыянальнага мастацтва Беларусі XX стагоддзя.

Вячаслаў Селях нарадзіўся 25 (па некаторых звестках 21) снежня 1885 года ў г. Лагойску Барысаўскага павета Мінскай губерні. У мясцовай пачатковай школе настаўнік, заўважыўшы ў вучня прыгожы і моцны дыскант, музычны слых і навыкі ігры на скрыпцы, уключыў яго ў школьны царкоўны хор. Жывучы пры царкве, В.Селях як псаломшчык на працягу некалькіх гадоў быў вядучым спеваком і прымаў удзел у службах. У 1901 годзе паступіў у настаўніцкую семінарыю ў Маладзечне. Там іграў на флейце ў семінарысцкім аркестры, стаў першай скрыпкай створанага струннага квартэта. Спяваў у хоры і нават быў рэгентам у царкве. Рэлігійнае выхаванне і веданне законаў царкоўнай музыкі далей прывядуць яго да ўласнай кампазітарскай творчасці. Але ў тыя гады малады В.Селях зрабіў іншы выбар, які і вызначыў увесь яго лёс.

Пасля заканчэння семінарыі ён працуе настаўнікам пачатковай школы ў Мегялянах на Віленшчыне, потым у чыгуначнай школе ў Лібаве. У 1907—1910 гг. там жа — у прыватнай гімназіі і рэгентам хору Нова-Аляксееўскай царквы пры вакзале. Ён захапляўся тады выступленнямі Лабінскага, Касторскага ды іншых оперных спевакоў, якія прыязджалі ў той час у Лібаву. Апантаны нястрымным жаданнем пазнаць таямніцы гуку і авалодаць імі, ведаючы пра свой выдатны голас, ён вырашае вучыцца далей.

Напрыканцы жніўня 1910 года В.Селях прыязджае ў Петраград, дзе паступае ў оперны клас кансерваторыі. Оперным класам кіраваў тады вядомы артыст, педагог, потым галоўны рэжысёр Марыінскага тэатра І.Тартакоў. Пад яго кіраўніцтвам В.Селях і пачаў апрацоўку свайго голасу — драматычнага барытона-баса.

Яшчэ ў час вучобы ў кансерваторыі В.Селях спрабаваў свае сілы на прафесійнай сцэне. Тады ў Петраградзе існаваў малады, нядаўна арганізаваны тэатр «Музыкальная драма», якім кіраваў рэжысёр Лапіцкі. У ім і адбыліся першыя крокі В.Селяха на прафесійнай сцэне. Спачатку на другіх ролях, а потым ужо і на больш адказных. Пра гэта ўспамінае вядомы оперны спявак таго часу С.Левік: «Шмат харыстаў і выканаўцаў роляў другога плана пасля года-другога працы з поспехам пачалі выступаць у якасці выканаўцаў вядучых партый. У першую чаргу гэта датычыць сапрана Немчанкі, барытона Селяха, баса Луканіна... і інш.»[1]. Выступаючы сярод артыстаў «Музыкальной драмы», В.Селях выконваў ролі ў операх «Кармэн», «Майстарзінгеры», «Багема» і іншых.



У складзе трупы «Музыкальной драмы» ён у 1914 годзе ўдзельнічаў у опернай вандроўцы па гарадах Волгі і Камы, якая зрабілася для яго добрай школай авалодання майстэрствам.

Скончыўшы на «выдатна» кансерваторыю, В.Селях спрабуе сябе ў конкурсе-іспыце, які праводзіўся ў лютым—сакавіку 1915 года ў Марыінскім тэатры. Конкурс быў вельмі вялікі: больш за 300 спевакоў марылі атрымаць запрашэнне ў склад «Марыінкі», аднаго з лепшых оперных тэатраў свету. І камісія тэатра на чале з вядомым дырыжорам Напраўнікам выбрала толькі двух — Селяха і Лебедзеву (лірычнае сапрана). Гэта адзначыў і аўтарытэтны часопіс «Театр и искусство»: «...на апошнім праслухоўванні галасоў у Марыінскім тэатры прыкметна вылучаўся малады барытон В.А.Селях, уладальнік выключнага па



Вячаслаў Селях, выкладчык гімназіі (другі справа), разам з калегамі. Лібава. 1910 г.

В.Селях — артыст Імператарскіх тэатраў. 1917 г.



Оперны клас І.Тартакова ў Санкт-Пецярбургскай кансерваторыі. 1912–1914 гг.

дыяпазону і сіле голасу. Па чутках, артыст будзе запрошаны ў склад трупы нашай казённай оперы. В.А.Селях — вучань І.В.Тартакова.»[2]. Адразу пасля конкурсу В.Селяху быў прызначаны дэбют на сцэне Імператарскага Марыінскага тэатра — роля Ігара ў оперы Барадзіна «Князь Ігар». Ён вытрымаў яго, як адзначыла прэса, з поспехам[3]. І 29 красавіка 1915 года на асабістым бланку дырэктара Імператарскіх тэатраў Цялякоўскага з'явіўся надпіс: «Вячаслаў Антонавіч Селях. Кантракт на год, тысяча пяцьсот (1500 р.), з 1 верасня 1915 па 1 верасня 1916. Цялякоўскі»[4]. У гэты ж дзень спявак заключыў кантракт з Імператарскім Марыінскім тэатрам. З другога боку яго падпісаў кіраўнік канторы Імператарскіх тэатраў барон В.Кусаў. Так здзейсніліся мары невядомага сялянскага хлопчыка з беларускага мястэчка Лагойск зрабіцца акцёрам і ўзысці на мастацкі Алімп.

За дзевяць гадоў працы на сцэне Марыінкі спявак развіў свае здольнасці і набыў вялікі вопыт. На сцэну разам з ім выходзілі першыя зоркі оперы таго часу — Шаляпін, Смірноў, Яршоў, Алчэўскі, Ліпкоўская. Рэжысёрамі, з якімі працаваў В.Селях, былі славутыя асобы — Меерхольд, Аленін, а таксама Лапіцкі, Багамолаў, іншыя. Селях выконваў першыя ролі ў операх «Барыс Гадуноў», «Князь Ігар», «Хаваншчына», «Д'ябал», «Рыгалета» і іншых. Крытыкі адзначалі: «... агромністы, змястоўны, добра падрыхтаваны голас /.../, умелая фразіроўка, выразная дыкцыя — станоўчыя якасці п. Селяха...»[5]. У Марыінскім тэатры адкрыліся і яго здольнасці арганізатара і грамадскага дзеяча, якія потым яскрава праявіліся на радзіме. На другім годзе працы В.Селях увайшоў у лік кандыдатаў у мастацка-рэпертуарны камітэт тэатра[6]. А наступным годам В.Селях увайшоў у склад СДО (Савета дзяржаўнай оперы), які з'яўляўся вышэйшым органам самакіравання. Членамі СДО ад артыстаў-салістаў былі Шаляпін, Андрэеў-2 і Яршоў (кандыдатамі — Тартакоў, Андрэеў-1, Бронская)[7].

Падзеі, якія адбыліся ў краіне ў 1917 г., падзялілі грамадства на два лагеры — тых, хто прыняў новую ўладу, паверыўшы ў гучныя лозунгі, і тых, хто адмоўна паставіўся да яе. Такое ж дзяленне прайшло і ў творчых колах. Шмат асоб адразу абралі эміграцыю, не пажадаўшы супрацоўнічаць з бальшавіцкім рэжымам. Сярод тых, хто з розных прычын застаўся і прыняў новую ўладу, быў і В.Селях. Яму нават здавалася, што рэвалюцыя нясе ажыццяўленне сялянскай мары пра сацыяльную роўнасць і справядлівасць. Ён уключаецца ў палітычнае жыццё Расіі. У 1918 г., у час паездкі да сваёй жонкі ў Сімбірск, ён стаў міжвольным сведкам жахаў грамадзянскай вайны (ваенныя дзеянні вяліся тады ў Паволжы). Прыехаўшы ў Петраград у кастрычніку 1918 г., ён па прапанове наркома Луначарскага амаль адразу рыхтуе трупу артыстаў для паездкі з выступленнямі на фронт, на Урал. Вось урывак з тэлеграмы са штаба 3-яй арміі на імя наркома: «...З прычыны вялікай зацікаўленасці і выключнага поспеху канцэртаў, якія ладзіць ансамбль артыстаў Марыінскага і Александрынскага тэатраў пад кіраўніцтвам артыста Селяха, хадайнічаю аб працягу адпачынку гэтым артыстам...»[8]. Пасля прыезду з фронту камандаванне 3-яй арміі зноў даручае Селяху «...скласці трупу для новай вандроўкі на фронт і ў рабочыя цэнтры Урала...»[9]. Практычна ўвесь сезон 1918–1919 гг. В.Селях правёў у складзе «лятучых атрадаў» артыстаў на Урале, у Пермскай губерні, на Гатчынскім фронце. Найчасцей спяваць даводзілася на адкрытым паветры.



В.Селях — артыст «Музыкальной драмы». 1914 г.

Але нельга думаць, што В.Селях цалкам захапіўся грамадскімі і палітычнымі падзеямі. Перш-наперш ён быў артыст, і гэта была яго асноўная дзейнасць. В.Селях шмат выступае, прымае ўдзел у пастаноўках новых спектакляў. Адной з апошніх, падрыхтаваных да выканання ў Марыінскім тэатры, была роля Пятра ў «Варожай сіле» Сярова (1920). Рэжысёрам быў сам Ф.Шаляпін, які выконваў адну з галоўных партый — Яромкі.

Даволі цікава ўспамінае пра той час Вера Качан з Аўстраліі, жонка Антона Качана, разам з якім В.Селях заканчваў Маладзечанскую семінарыю. Яе жывая замалёўка дае ўяўленне пра характар, прэм'ерскія звычкі артыста, пра стаўленне да сваёй працы. «... хутка пасля рэвалюцыі, у канцы 1918 ці ў 1919 годзе /.../ мой муж сустрэў Селяха ў Пецярбурзе: ён ішоў са сваім акампаніятарам дамоў. /.../ Селях расказваў шмат і цікава пра сваю оперную кар'еру, пра дружбу з Тодарам Шаляпіным, які яму аднойчы сказаў: «Помни, Селяшка, когда я уйду, только ты сможешь меня заменить» /.../. Праз некалькі тыдняў пазьней Селях даваў канцэрт у Гатчыне ў летнім тэатры. Нам пашчасьціла дастаць білеты ў першым радзе. Селях убачыў нас са сцэны й пакланіўся. У адной з лёжаў, блізка сцэны, чулася гучная гутарка. Селях перастаў сьпяваць, затрымаў рукой аркестру, падышоў бліжэй да месца, скуль чуўся гоман, і спытаўся: «Я, здаецца, вам перашкаджаю?» і пайшоў са сцэны. Дырэктар тэатра навёў парадак, і толькі тады Селях вярнуўся, каб працягваць канцэрт»[10].

У кастрычніку 1924 года В.Селях вяртаецца на радзіму. Ён прымае прапанову Ігнатоўскага, які ўзначальваў тады Інбелкульт, выкарыстаць свой вопыт і талент для развіцця беларускай культуры, дапамагчы ў падрыхтоўцы прафесійна адукаваных кадраў у музычна-тэатральнай галіне. У тыя часы прыцягненне беларусаў, якія рэалізавалі свае здольнасці на ніве рускай культуры, для ўздыму нацыянальнай творчасці было адным з прыярытэтных накірункаў культурнай палітыкі беларускага ўрада. Здольнасці В.Селяха як арганізатара, не кажучы ўжо пра сцэнічнае майстэрства, былі вельмі патрэбныя маладой рэспубліцы. Паводле прызнання вядомага ў той час тэатральнага дзеяча і крытыка Ю.Дрэйзіна, у Мінску тады было ўсяго «120 прафесіяналаў музыкі»[11] (спевакоў, музыкантаў, артыстаў, кампазітараў і г. д.). Вопыт такога майстра, як В.Селях, быў вельмі патрэбны.

Прыехаўшы ў Мінск, ён адразу кінуўся з галавою ў працу, узначаліў музычную падсекцыю ў Інстытуце беларускай культуры (1924–1929 гг.) і заняў пасаду выкладчыка опернага і харавога класа ў Мінскім музычным тэхнікуме (1924–1928 гг.).

Вядома, немагчыма казаць пра адраджэнне нацыянальнай культуры, не ведаючы яе каранёў, яе вытокаў. Нельга спадзявацца на тое, што без асэнсавання гісторыі народа, без пэўнай прапаганды культуры яго мінулага з'явяцца добрыя сучасныя нацыянальныя творы. Знаходзячыся на пасадзе кіраўніка музычнай падсекцыі ў Інбелкульце, В.Селях добра гэта разумеў, таму і вырашыў прывабіць найбольш знаных творчых дзеячаў, накіраваць іх здольнасці ў гэтае рэчышча. «... Прыступіўшы да працы, я зрабіў колькі нарадаў з асобамі, якія мелі тое ці іншае дачыненне да беларускага мастацтва. Удзел у гэных нарадах даволі актыўна ўзялі спсп. Антон Грыневіч, ведамы ўжо тады зьбіральнік беларускіх мэлёдыяў і народных фальклёрных песняў, Тэраўскі — кіраўнік зарганізаванага ім хору, піяніст Ягараў, кампазітары Аладаў і Шнітман. Абодва апошнія былі ўжо запрошаны выкладаць тэорыю музыкі й тэорыю кампазыцыі ў новым, толькі што адчыненым Музычным тэхнікуме. На гэтых нарадах было пастаноўлена, што музычная сэкцыя павінна складацца з дзьвух камісіяў: камісіі зьбіраньня й вывучэньня народнае песні й музыкі й камісіі вывучэньня беларускага народнага танцу. У сувязі з гэтым на кіраўніцтва камісіі песні я запрасіў кампазітара-этнографа Прохарава, а на кіраўніцтва камісіі танцу — балетмайстра сп. Шчарбініна. Ён быў ужо ведамы як знавец танцавальнага фальклёру розных народаў — украінскага, польскага й расейскага»[12]. Намаганні В.Селяха далі свой плён. Так, было гарманізавана шмат беларускіх народных песняў, сярод якіх «Ой, рана на Івана», «Маладая дзяўчынанька», «А ў бары, бары», «Ой, ляцелі гусі», «Як у полі» і іншыя, а таксама агульнавядомы народны танец «Крыжачок».

«... Беларускае музыкі няма яшчэ, але яна будзе, яна павінна быць, бо ўжо ёсць неабходныя ўмовы для яе ўтварэньня: ёсьць працаўнікі, ёсьць жаданьне працы, ёсць свабода і магчымасьць гэтае працы, а што важней за ўсё: ёсьць добрая, вельмі добрая аснова для музыкі — агульная музычнасьць беларускага народу і яго прыгожая песьня...»[13] — пісаў у тыя гады музыказнаўца Ю.Дрэйзін. Так ці амаль так разважаў і В.Селях. Вядома, што не ўсе дзеячы беларускай музыкі станоўча паставіліся да гэтага. Былі і тыя, хто вырашыў ісці сваім шляхам, але гэта ўжо не магло як-небудзь сур'ёзна паўплываць на кірунак, які вырашылі ўзяць творчыя дзеячы ў развіцці музычнай культуры Беларусі.

У той час у Мінску былі два «цэнтры» падрыхтоўкі оперных кадраў — музтэхнікум і БДТ-1. У БДТ-1 сумесна з опернай трупай існавалі яшчэ балетны і драматычныя калектывы. На сцэне тэатра ўжо ішлі пастаноўкі з удзелам хору, аркестра і балета. Да іх ліку можна аднесці спектаклі «Машэка» і «На Купалле». «На Купалле», як музычна-драматычны твор, лічыцца спробай стварэння музычнай драмы, ад якой было недалёка да ўзнікнення сапраўднай оперы.

В.Селях, працуючы выкладчыкам опернага і харавога класу ў Мінскім музычным тэхнікуме, звяртаў вялікую ўвагу на падрыхтоўку прафесійных оперных спевакоў, якім перадаваў

Злева направа: І.Дварышчын, В.Селях, М.Тамашэўскі. Каля 1920 г.



У партыі Гразнова («Царская невеста»). 1917 г.

У партыі Барыса Гадунова. 1917 г.





класічную культуру сталічнага тэатра і высокія патрабаванні да прафесіі. Сярод яго вучняў былі Пігулеўскі, Няборская, Ашкіназі, Т.Баначыч, Архіпаў і іншыя. Некаторы час у В.Селяха вучылася вакалу Л.Александроўская (у будучым народная артыстка БССР і СССР), якая ўспамінае настаўніка ў сваіх пакуль не апублікаваных мемуарах. Займаючыся з вучнямі, В.Селях не забываў і пра ўласнае майстэрства спевака. Ён быў яшчэ ў вельмі добрай прафесійнай форме і, маючы выдатны голас, даволі часта спяваў на сцэне. В.Селях выступаў па два, тры, а то і болей разоў на месяц. У рэпертуары яго канцэртных праграм былі творы Грачанінава, Рахманінава, Шуберта, Глазунова, Леанкавала, Грыга, Сібеліуса і іншых кампазітараў, якія гучалі на беларускай, рускай, яўрэйскай мовах.

«...А Селях быў, бясспрэчна, «в ударе», і цяжка сказаць, што ў яго лепей было, бо ўсё было добра. Трагічна гучаў раманс Сібеліуса («Шчасьце зноў не прыйдзе»), поўны пяшчоты быў раманс Грыга «Кахаю цябе», шмат бадзёрасьці было ў «Паляўнічым» Грыга, і глыбокім сумам быў прасякнуты «Апошні рэйс» Альнеса», — пісаў у водгуку на канцэрт крытык пад псеўданімам «Строгі»[14].

Атрымаўшы выдатную тэатральную школу, В.Селях на сцэне заўсёды заставаўся акцёрам, а не толькі выканаўцам. Яго тэатральнай натуры было цесна ў межах стрыманых канцэртных паводзін. Усім — жэстамі, мімікай, раптоўным рухам — марыінскі прэм'ер разбураў стэрэатып спевака звыкла-нерухомага, сканцэнтраванага толькі на мелодыі, «спевах ля раяля». Гэта проста не магло застацца не заўважаным крытыкай: «... сьпявачка Несьцярэнка і сьпявак Селях свае партыі ў оперных урыўках правялі з непараўнаным хараством. Яны захапілі слухачоў як поўным шчырага драматызму выкананьнем, так і прыгожымі галасамі. Гэта — праўдзівыя мастакі, якія добра разумеюць і выяўляюць намеры кампазітара, наколькі гэта магчыма зрабіць у канцэртным выкананьні. Асабліва Селях увесь час імкнуўся ня толькі пець, але і іграць, і празаічны сурдут надта яму перашкаджаў»[15], — пісаў Ю.Дрэйзін.

У той час у Беларусі сваёй оперы яшчэ не было і пытанне пра яе стварэнне лунала ў паветры: «... Беларуская нацыянальная ўласная опэра тагды зьявіцца і запануе хутка, непараўнальна хутчэй, чымся гэтае наглядалася ў гісторыі расейскае опэры, бо /.../ існаваньне нацыянальнае опэры ёсьць адзін з самых неабходных элементаў разьвіцьця нацыянальнае беларускае культуры наогул, /.../ мы маем ужо такіх кампазітараў, якія і па таленавітасьці і па музычнай адукацыі стаяць непараўнальна вышэй, чымся расейскія кампазітары XVIII і пачатку XIX стагодзьдзяў...», — лічыў Ю.Дрэйзін[16].

Разумеючы гэта і сам хварэючы душою за оперу, В.Селях меў свой погляд на шлях яе стварэння: «...стварыць опэру як музыкальную драму ў шырокім сымфанічным выглядзе, узяўшы за аснову нацыянальную беларускую народную творчасьць, мэлёдыю, танец і быт. /.../ А пакуль свайго арыгінальнага няма — ёсьць сэнс пачаць з перакладнага, як аб гэтым кажа гісторыя опэры і ў Расеі, і ў Нямеччыне, і ў Латвіі, і ў Польшчы, і г. д. Само ўжо стварэньне опэры зьявіцца галоўным штурхачом да таго, каб як мясцовыя, так і іншыя музычныя сілы з большаю ахвотаю ўзяліся-б за пісаньне беларускай опэры»[17].

Ад разважанняў пра нацыянальную оперу да яе стварэння — вялікая адлегласць. Патрэбны ўмовы, сродкі, выканаўцы (спевакі, хор, аркестр) і г. д. У гэтай справе не павінна было быць дробязяў. В.Селяху трэба было падрыхтаваць і аб'яднаць мастацкія сілы для стварэння беларускай оперы. Адным з першых яго крокаў было стварэнне добрага харавога калектыву, без якога немагчыма ажыццявіць мэту. У жніўні 1926 года В.Селях арганізуе харавы студыйны калектыў з 36 чалавек, куды быў далучаны па прапанове Галоўпалітасветы хор Галубка з 30 асоб. Ён становіцца галоўным кіраўніком і лектарам калектыву, а хормайстрам — Ягораў[18]. (У сучасных беларускіх даведніках стваральнікам і кіраўніком гэтага хору чамусьці лічыцца Ягораў.) «...Наш хор у супрацоўніцтве з хормайстрам і піяністам А.Ягоравым пры музычнай падсэкцыі Інбелкульту амаль адразу прыступіў да вывучэньня харавых сьпеваў з опэры «Русалка»...[19] (У 1928 годзе хор быў ператвораны ў Беларускую дзяржаўную капэлу.)

«Русалка» Даргамыжскага была абрана невыпадкова. У разуменні В.Селяха, — опера класічная, і дзеянне яе адбывалася на Дняпры, дзесьці паміж Смаленскам і Жлобінам, г. зн. у Беларусі. «Русалку» можна было наблізіць да беларускага стылю жыцця і побыту. Але яе трэба было яшчэ перакласці на беларускую мову так, каб рытм тэксту супадаў з музычнай партытурай. За гэтую справу ўзяўся артыст і рэжысёр БДТ-1 Ф.Ждановіч, які зрабіў усё належным чынам. Сам В.Селях рыхтаваў спектакль да прэм'еры як рэжысёр і выканаўца галоўнай ролі.

14 і 15 мая 1927 года на сцэне БДТ-1 (цяпер Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы) адбылася першая прэм'ера класічнай оперы на беларускай мове. Да гэтага часу на сцэне тэатра ішлі толькі фрагменты ці асобныя дзеі з вядомых опер. Сам В.Селях выконваў ролю Мельніка. Вось калі яму спатрэбіліся ранейшыя канцэртныя выступленні! Іншыя ролі былі размеркаваны наступным чынам: Наталля — Несцярэнка, Князь — Мацалевіч, Княгіня — Мартава, Вольга — Замешына, сват — Патапаў. Дырыжорам спектакля быў Макс Купер, сваяк вядомага дырыжора Марыінскага тэатра, запрошаны ў той час на працу ў БДТ-1, былы дырыжор Вялікага тэатра ў Маскве.

«...Гэты спэктакль ёсьць да пэўнай ступені гістарычная падзея, а не просты чарговы спектакль у шэрагу шмат іншых падобных. /.../ Бяручы пастаноўку «Русалкі» ўвогуле, трэба сказаць, што яна была бязумоўна ўдалая, бо дадатных бакоў у ёй было больш, чым адмоўных, і спектакль зрабіў на шматлікую публіку вельмі прыемнае ўражаньне. Прыгожыя дэкарацыі, прыгожыя малюнкі паасобных сцэн (асабліва карагоды ў 1-й дзеі, скокі русалак на дне Дняпра і інш.), прыгожыя вопраткі — усё гэта вабіла да сябе вочы гледачоў і не магло не падабацца...»[20], — пісала пра спектакль прэса.

Для музычнай культуры Беларусі пастаноўка «Русалкі» набыла гістарычнае значэнне. Яна стала першай па-сапраўднаму поўнай выкананай операй без усялякіх купюр, якімі часта карысталіся рускія тэатры. Ад яе пачалася традыцыя выканання класічных опер на беларускай мове.

(Заканчэнне будзе.)

---

[1] Левик С.Ю. Записки оперного певца. Москва: Искусство. 1955. С. 353.

[2] Театр и искусство. 1915. № 7. С. 110.

[3] Театр и искусство. 1915. № 18. С. 300.

[4] Расійскі дзяржаўны гістарычны архіў, ф. 497, воп. 13, адз. з. 940. С. 2.

5 Театр и искусство. 1917. № 38. С. 653.

[6] Театр и искусство. 1917. № 38. С. 652.

[7] «Бирюч» Петраградскіх дзяржаўных тэатраў. 1918. № 6. С. 55.

[8] Тэлеграма на імя наркома асветы А.Луначарскага. Штаб 3-яй арміі. 18.11.1918 г. Расійскі дзяржаўны гістарычна архіў, ф. 497, воп. 13, адз. з. 940. С. 12.

[9] Ленінградскі дзяржаўны архіў Кастрычніцкай рэвалюцыі і сацыялістычнага будаўніцтва, ф. 4463, воп. 1, адз. з. 84. С. 72.

[10] Беларус. 1976. № 236. С. 4.

[11] Савецкая Беларусь. 1926. № 153.

[12] Беларуская моладзь. 1965. № 23.

[13] Савецкая Беларусь. 1925. № 124.

[14] Звязда. 1926. № 86.

[15] Савецкая Беларусь. 1926. № 44.

[16] Савецкая Беларусь. 1925. № 280.

[17] Трыбуна мастацтва. 1925. № 9. С. 6.

[18] Цэнтральны дзяржаўны архіў Кастрычніцкай рэвалюцыі РБ, ф. 307, воп. 1, адз. з. 36. С. 591.

[19] Новы шлях. 1943. № 8. С. 12.

[20] Савецкая Беларусь. 1927. № 110.

Здымкі з асабістага архіва С.Селяха. Друкуюцца ўпершыню.

У партыі князя Ігара. 1916 г.

У партыі Шаклавітага («Хаваншчына»).





Мінскае таварыства сяброў музыкі

Алена КАЛЕСНІК



Губернатарская вуліца. Пачатак XX стагоддзя.

На памежжы XIX–XX стагоддзяў у гарадах і мястэчках беларускага краю пачалі ўзнікаць разнастайныя грамадскія мастацкія саюзы — гурткі, суполкі, таварыствы, якія ставілі сваёй мэтай развіццё і распаўсюджванне культуры. Гэта вельмі папулярная ў той час форма творчых стасункаў прываблівала і прафесіяналаў, і аматараў. Туды ўваходзілі як пісьменнікі, акцёры, музыканты, жывапісцы, так і юрысты, урачы, афіцэры — усе, каго захапляла мастацтва. У канцы XIX — пачатку XX стагоддзя ў Мінску ў розны час існавалі Музычнае таварыства, Музычна-драматычнае, Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў, Літаратурна-артыстычнае.

Цэнтрам прыцягнення лепшых музычных сіл горада ў 1910-ыя гады стала Мінскае таварыства сяброў музыкі, якое было створана «...для аб'яднання музычных дзеячаў Мінска і асобаў, што ім спачуваюць, а таксама для развіцця музычнага мастацтва ў Мінску і дапамогі жыхарам Мінска для атрымання музычнай адукацыі»[1].

Новая мастацкая суполка абвясціла ў прэсе пра сваё з'яўленне 21 лістапада 1912 года: «Мінскае таварыства сяброў музыкі паведамляе, што статут таварыства зацверджаны»[2]. Аб'яднанне існавала да 1917 года і налічвала больш за 140 сяброў.

Першы канцэртны сезон суполка адкрыла камерным вечарам, які быў праведзены 21 снежня 1912 года ў зале Грамадскага сходу. У ім прынялі ўдзел піяністка Гянко і струнны квартэт у складзе Рубінштэйна, Ягудкіна, Фідэльмана і Зіберштэйна.

Рэпертуар «сяброў музыкі» быў вельмі разнастайны, меў творы заходнееўрапейскай класічнай і рамантычнай музыкі, рускай школы, сучасных кампазітараў. У гэтым выяўляўся намер таварыства як мага шырэй паказваць узоры музычнай культуры розных краін і эпох. Так, сімфанічны вечар 24 красавіка 1913 года ўключаў сімфонію g-moll Моцарта, Канцэрт для фартэпіяна з аркестрам e-moll Шапэна, «Вальс» Глазунова, танцы з балета «Шчаўкунок» Чайкоўскага, «Велікодную уверцюру» Рымскага-Корсакава і рамансы ўдзельніка суполкі Маркавіча.



Будынак Грамадскага сходу. Тут вечарам камернай музыкі Таварыства адкрыла першы канцэртны сезон.

Асветніцкую накіраванасць праграм Таварыства ўзмацнялі лекцыі аднаго з яго кіраўнікоў — мінскага музыказнаўцы І.Патулава. У прыватнасці, на пачатку камернага вечара 5 лістапада 1913 года ён прачытаў рэферат аб развіцці музыкі са старажытных часоў да XVII стагоддзя. У сваім паведамленні крытык даваў таксама характарыстыку тых твораў, якія выконваліся на канцэрце. Гучалі квартэты Гайдна і Шумана, квартэт і фартэпіяннае трыо Шуберта. Выступалі Гянко (раяль), Рубінштэйн (першая скрыпка), Гапенка (другая скрыпка), Фідэльман (альт) і Качаровіч (віяланчэль). У анатацыі да вечара адзначалася, што наладжванне грамадскіх канцэртаў-лекцый стала справай «цалкам новай для нашага горада»[3].

Дваццацігоддзю з дня смерці Чайкоўскага прысвячаўся сход Таварыства 17 снежня 1913 года. У сваім уступным слове Патулаў раскрываў значэнне творчасці рускага кампазітара. Музычная частка ўключала рамансы Чайкоўскага ў выкананні Гнесіна з акампанементам Бах, Першы квартэт (Рубінштэйн, Гапенка, Фідлон, Качаровіч) і Сэрэнаду кампазітара, сыграную струнным аркестрам на чале з Н.Рубінштэйнам[4].

Асветніцкія ідэі Таварыства сяброў музыкі ўвасобіліся і ў заснаванні чытальні, якая пачала працаваць 20 студзеня 1913 года ў памяшканні Музычнага вучылішча Н.Рубінштэйна. Гэта давала магчымасць удзельнікам суполкі павышаць сваю мастацкую адукацыю і музіцыраваць разам. Так, газета «Минский голос» зазначала: «Чытальня адкрыта для членаў Таварыства па нядзелях, з 5 да 8 гадзін вечара, і па серадах, з 8 да 11 гадзін вечара. Членам Таварыства даюцца музычныя інструменты для сумеснай ігры»[5].

Апроч таго, папулярызацыі ведаў пра музыку спрыяла наладжванне ў Мінску публічных лекцый па розных праблемах мастацтвазнаўства. Напрыклад, сферы акустыкі быў прысвечаны даклад «Фізічная тэорыя гуку», які зрабіў 7 красавіка 1913 года спецыяліст па прыродазнаўчых навуках Еланчык. 1 красавіка таго ж года ў зале Грамадскага сходу адбыўся канцэрт-лекцыя маскоўскага піяніста Д.Шора пад назвай «Бетховен і яго творчасць». Гэта выступленне стала своеасаблівым працягам праграмы з бетховенскіх санат для скрыпкі і фартэпіяна, што паказалі 27 сакавіка ў зале Купецкага сходу дырыжор Санкт-Пецярбургскай кансерваторыі піяніст В.Сафонаў і яго сын — скрыпач І.Сафонаў.

Размовы пра музыку вяліся і на сямейна-музычных Soirée, ці вечарынках. Так, «Минский голос» інфармаваў свіх чытачоў пра тое, што на сустрэчы 19 лютага 1913 года «... член Таварыства п. Патулаў будзе чытаць нарыс аб стане музыкі ў Расіі ў першай палове XIX ст., прысвечаны кампазітару Рубінштэйну...»[6]. Тут таксама праходзіла праслухоўванне і абмеркаванне новых твораў. Вядома, у прыватнасці, што падчас сходу 27 студзеня 1913 года гучалі рамансы Рахманінава і Камернае трыо Бергера, а 19 лютага «ў праграму вечара былі ўключаны некалькі прыгожых нумароў маладога кампазітара п. Нісневіча, выкананых самім аўтарам»[7].

Пры гэтым розныя сустрэчы «сяброў музыкі» суправаджала асаблівая творчая атмасфера, сведчаннем гэтаму, напрыклад, — радкі з апісання гадавога сходу Таварыства, які адбыўся 29 верасня 1913 года ў зале гарадской управы: «Нягледзячы на адносна малую колькасць прысутных, сход меў надзвычай жывы характар у сэнсе абмену думкамі аб мінулай і будучай дзейнасці Таварыства. На ўсе пытанні, што ўзнікалі сярод членаў Таварыства пры абмеркаванні дзейнасці праўлення, даваў адказы і тлумачэнні яго старшыня Шчалкоў»[8].

Важным творчым праектам суполкі з'явілася арганізацыя гістарычных агульнадаступных канцэртаў з паказам разгорнутай панарамы еўрапейскай музыкі, пачынаючы з эпохі Адраджэння. У адной з сваіх публікацый Патулаў пісаў: «На агульнадаступных канцэртах, каб усебакова пазнаёміць шырокія колы грамадства са станам музыкі ў пэўных краінах, мяркуецца даць шэраг гістарычных канцэртаў, у праграму якіх увойдуць вакальныя, інструментальныя, арганныя і фартэпіянныя творы італьянскіх, нямецкіх, французскіх, англійскіх кампазітараў XVI–XVIII стагоддзяў»[9].

Першы гістарычны агульнадаступны канцэрт адбыўся 1 снежня 1913 года ў тэатральнай зале «Парыж». Яго тэма была акрэслена ў назве лекцыі Патулава — «Стан музыкі ў Італіі XV–XVIII стагоддзяў». Вечар змяшчаў у сабе харавое поліфанічнае мастацтва рэнесансу і раннія інструментальныя жанры барока. Сур'ёзнасць і маштабнасць яго задумы адлюстраваў водгук, які быў надрукаваны ў мінскай перыёдыцы: «З вялікай і цікавай праграмы трэба асабліва вылучыць серыю фартэпіянных твораў у санатнай форме кампазітараў Керубіні, Скарлацi, Маціела, Парадызі і Марціні, моцна і музыкальна выкананых п. Веймарн, якая выявіла ў ігры тонкасць перадачы і пявучы тон; урывак з месы Габрыелі і «Adoramus» Палестрыны, выкананы змешаным хорам Таварыства пад акампанемент фісгармонii; «Stabat Mater» Асторгі, выкананы салістамі пп. Дандрэ (сапрана), Казлоўскай (кантральта), Пратапопавым (тэнар) і Арлоўскім (барытон) пад акампанемент фісгармоніі..., і Канцэрт grosso Гендэля, выкананы струнным аркестрам Таварыства пад кіраўніцтвам п. Н.Рубінштэйна»[10].

У іншых водгуках на канцэрт акцэнтавалася «навізна справы», якую распачалі «сябры музыкі». «Таварыства імкнецца ўзняць музыкальнасць шырокай публікі» і тым самым уносіць «каштоўны культурны ўклад» у жыццё горада, — так каменціравалі мінскія газеты гэту мастацкую падзею[11].

Каштоўны культурны ўклад — так можна было б вызначыць і вынік пяцігадовай дзейнасці Мінскага таварыства сяброў музыкі наогул, чые творчыя пачынанні зрабіліся важнай асновай для развіцця музычнай культуры горада ў XX стагоддзі.

Фота з архіва аўтара артыкула.

---

[1] Устав Минского общества друзей музыки. Минск, 1912. С. 3.

[2] Минская газета-копейка. 1912. № 98.

[3] Минский голос. 1913. № 1205. 05.11.

[4] Калеснік А. «Мінскі» Натан Рубінштэйн // Мастацтва. 2001. № 2.

[5] Минский голос. 1913. № 967. 20.01.

[6] Минский голос. 1913. № 991. 19.02.

[7] Минский голос. 1913. № 996. 24.02.

[8] Минский голос. 1913. № 1175. 01.10.

[9] Северо-Западная жизнь. 1913. № 231. 03.11.

[10] Северо-Западная жизнь. 1913. № 256. 04.12.

[11] Минский голос. 1913. № 1227. 01.12; № 1229. 04.12.



Тэатральная зала «Парыж», у якой адбыўся першы гістарычны агульнадаступны канцэрт.

Цеплыня ад цеплыні

Дэкор полацкай кафлі XVII ст.

Дзяніс ДУК

Мір і спакой у доме залежалі, між іншым, і ад печы. Яна давала цяпло і спрыяла цеплыні чалавечых стасункаў. Яна ж была і важнай часткай інтэр'ера жылля. З развіццём эканомікі Новага часу заможныя гараджане сталі шмат увагі надаваць аздабленню печы, якое асацыiравалася ў побыце з касмічным парадкам і гарманічным ладам жыцця.

Полацкай кафлі канца XVI — пачатку XVII ст. выяўлена параўнальна невялікая колькасць, што абумоўлена, на наш погляд, наступствамі Лівонскай вайны. Дамінуюць у ёй сюжэтная арнаментыка і геральдычныя матывы (пласціны са сцэнамі палявання, з гербамі «Пагоня», «Ляліва»), агародкі і каронкі нагадваюць фігурныя краты. Асобна вылучаецца кафля з разнастайнымі маўрэскамі, якая датуецца канцом XVI — сярэдзінай XVII ст.[1]

Самая прадстаўнічая і багатая паводле дэкору кафля — сцянная — падзяляецца на шэраг груп адпаведна арнаментальным матывам.

Матыў геаметрычнай пляцёнкі сеткавага тыпу з зоркамі ўнутры (мал. 1: 2), з зоркамі і крыжамі[2], а таксама ў выглядзе хваль і квадратаў, утвораных лініямі, быў у Полацку даволі распаўсюджаны (мал. 1: 4, 5). Кафля паліваная — зялёнага, цёмна-зялёнага і карычневага колеру; яна знойдзена на тэрыторыі былога дома генерал-губернатара і, магчыма, належала да аднаго пячнога набору.

Тып арнаменту (т. зв. трэльяж), па віленскіх матэрыялах, быў характэрны для XVI ст.[3], у Беларусі і Польшчы сустракаецца на кафлі першай паловы XVII ст.[4]. Традыцыйны для беларускага кафлярства арнамент у выглядзе геаметрычнай пляцёнкі бярэ пачатак ад чатырохчленнай сіметрыі XVI ст. (квадрат, салярны знак у квадраце, круг і інш.), ён азначаў дабрабыт, парадак, спакой. Па дасканаламу ўзроўню выканання дробных дэталяў полацкую кафлю можна датаваць першай паловай (трэльяж) — сярэдзінай XVII ст. (арнамент хвалістых ліній і квадратаў).

Росквіт паліхромнай вытворчасці ў Беларусі прыйшоўся на канец XVI — першую палову XVII ст. Вельмі папулярныя ў гэты час былі заглушаныя белыя глазуры, што выкарыстоўваліся найчасцей як фон. Варта згадаць пласціну з матывамі каванага металу (стылізаваныя галіны), якая ўжо страціла падабенства з кованымі вырабамі і больш нагадвае раслінны дэкор[5]. Аналагічныя змены ў віленскім кафлярстве адбываліся ў канцы XVI ст.[6], у Польшчы звычай пакрываць рэльефны арнамент празрыстымі палівамі па белай аснове ўласцівы для мяжы XVI–XVII стст.[7].

Да кафлі з сюжэтнай тэматыкай адносіцца невялікі фрагмент паліванай пласціны з выявай воіна (мал. 2:4). Левай рукой ён трымае галаўны ўбор накшталт берэта, правай апіраецца на меч. Асобная выява мяча змешчана побач на ўцалелай частцы пласціны.

Паясковай кафлі ў Полацку знойдзена няшмат, на адной вогнутай пласціне ёсць раслінны арнамент з матывам каванага металу (мал. 2: 3). Кафля мацавалася ў печы з дапамогай гарызантальнага шыпа і па ўсіх прыкметах была выраблена ў канцы XVI — пачатку XVII ст.

Паводле Н.Здановіч, на фрагментах незвычайнай па форме паясковай каробчатай кафлі змяшчаецца выява льва, які рухаецца ўправа, з узнятай правай лапай[8]. Такая ж кафля знойдзена С.Тарасавым на Вялікім пасадзе[9]. Левы бок гэтай кафлі аформлены ў выглядзе раўнабедранага трохкутніка. Гэтыя пласціны вельмі цікавыя з гледзішча міфалагічнага сюжэта. Найчасцей матыў з грыфонамі, ільвамі і леапардамі выкарыстоўваўся ў геральдыцы згодна з канонам. Аднак жывёлы, якіх мастак змясціў на паясковай кафлі (мал. 2:5), не падпарадкоўваюцца ніводнаму з іх. Так, фантастычныя пачвары маюць тулава і хвост ільва, лапы з вялікімі драпежнымі (напэўна, арлінымі) кіпцюрамі, а вось галава ў іх хутчэй сабачая, чым ільвіная. Гэта падкрэслена ашыйнікам на кожным са зявроў. У кафлярстве вядомы прыклады ўжывання рэалістычнага вобраза сабакі пры перадачы геральдычных матываў[10], аднак выгляд жывёл на гэтай пласціне атаясняецца з міфалагічным вобразам нябеснага сабакі, абаронцы і вартаўніка Дрэва жыцця. Наяўнасць расліннага дэкору і салярнай арнаментыкі сведчыць пра менавіта засцерагальную функцыю кафлі. Сама ж выява звера ёсць вобраз Сенмурва (Семаргла), вядомы ў арабскай, візантыйскай, іранскай, індыйскай, славянскай і інш. міфалогіях[11]. Прычым ён мог выступаць у выглядзе птушкі-сабакі, ільва-птушкі, быка-ільва-змея і дзесятка іншых дзівосных пачвар у акружэнні адпаведнай флоры — дрэў або раслін, якія ўвасабляюць усё, што расце на зямлі. Па шэрагу прыкмет (розная вышыня рэльефу і невысокая, да 6 см румпа), паясковая кафля была выраблена не раней сярэдзіны XVII ст.

У другой палове XVII ст. распаўсюдзіўся матыў вітых калонак (балясін). У адным выпадку яны набывалі самастойнае гучанне і выкарыстоўваліся для падтрымкі т. зв. «люстра печы», у другім — балясіна была часткай вуглавой кафлі. Такая кафля рабілася як звычайная кутняя. У асобных матрыцах фармаваліся сцянныя пласціны і вуглавыя балясіны, потым цэлыя ці разрэзаныя на дзве часткі сценавыя пласціны злучаліся з балясінамі, пакрываліся палівай і абпальваліся ў печы.

Вуглавая кафля складанай прафілёўкі, з вітымі калонкамі шырока ўжывалася ў полацкіх печах канца XVII–XVIII ст. Да апошняй чвэрці XVII ст. адносіцца тэракотавая і паліваная кафля, пры гэтым замест зялёнага колеру палівы папулярнымі становяцца розныя адценні карычневага. На вуглавой кафлі (мал. 1:1) з раслінна-геаметрычным арнаментам была ўжыта празрыстая карычневая паліва. Малюнак змяшчаецца ў нешырокай (0,4 см) рамцы, якая адступае ад краю пласціны. З бакоў рамка дадаткова дэкаравана выявамі раслін са стылізаванымі пладамі. Традыцыя аздабляць пласціну рамкай з адступленнем ад краю пачала дамінаваць у XVIII ст., тады ж раслінны дэкор паступова замяняецца ракайльнай кампазіцыяй або картушом. Балясіны ўстанаўліваліся адна на адну па кутах печы і ўтваралі няспынны вертыкальны рад, а пласціны чаргаваліся такім чынам, каб паміж палоўкамі кафлі магла змясціцца цэлая пласціна. Печы з такім афармленнем вуглоў вядомы па экспанатах Музея Каперніка ў Фромборку[12].

Вуглы печаў XVII ст. нярэдка мелі трохчасткавы падзел за кошт ужывання адпаведнага тыпу кафлі. У Польшчы і Вялікім Княстве Літоўскім такія печы пачалі будавацца з першай паловы XVII ст.[13]. Звычайна яны рабіліся з паловак сцяннной кафлі, якая злучалася з кутняй[14]. Верхняя частка кутняй кафлі ўтварала прамы вугал, пад якім знаходзілася заглыбленне ў выглядзе аркі на ўсю вышыню пласціны. У Полацку пакуль што не знойдзена ніводнай цэлай вуглавой кафліны з трохчасткавым падзелам, асобныя фрагменты сведчаць пра ужыванне разнастайнага дэкору (мал. 1:3, 5). Гэтыя пласціны ўсталёўваліся па вуглах верхняга яруса (надставы) печы і непасрэдна пад гзымсамі завяршаліся карнізікам у выглязе аркі. З гарадоў паўночнай Беларусі блізкі тып вуглавой кафлі знойдзены ў Віцебску[15].

Гзымсавая (карнізная) кафля вельмі разнастайная паводле аздаблення. Ёй уласцівы некалькі тыпаў арнаментыкі. Дзеля спрашчэння апісання гзымсавай кафлі вылучым у ёй асобныя варыянты.

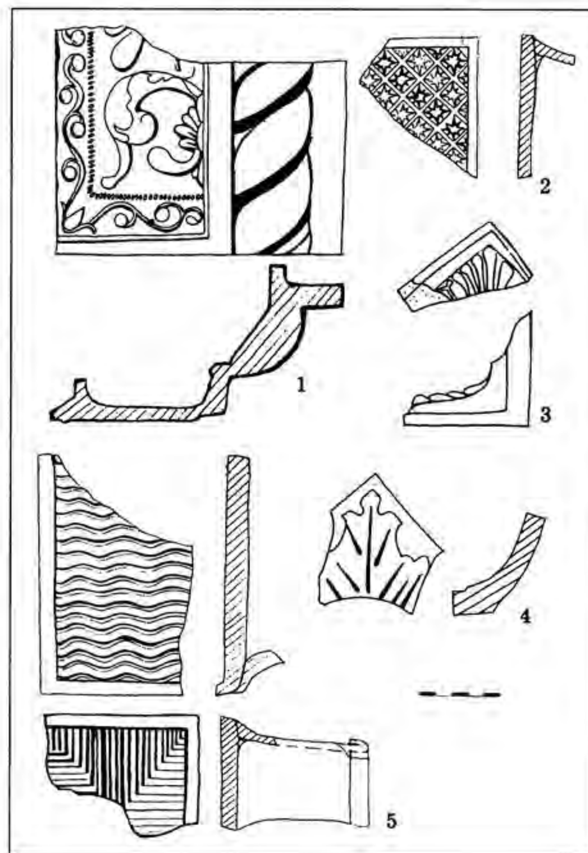
Варыянт 1 пададзены зялёнапаліваным гзымсам з радам сямі прафіляваных геаметрычных фігур, якія нагадваюць снегавікоў (мал. 3:1).

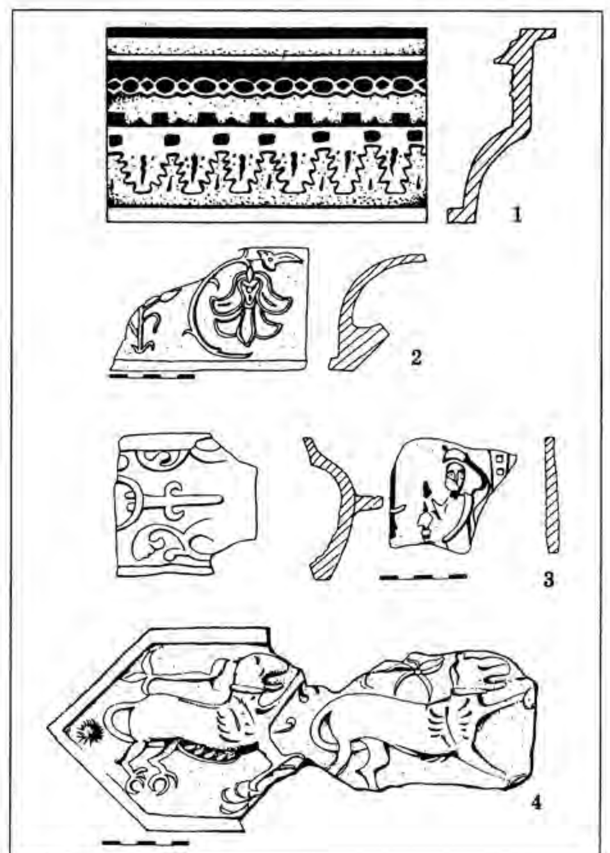
Гзымсы варыянта 2 былі вельмі распаўсюджаныя ў Полацку. Да іх належаць выявы раду стылізаваных дубовых лістоў з рознымі варыяцыямі ўпрыгожання. Часта раслінны арнамент дапаўняўся геаметрычнымі фігурамі ў выглядзе нахільных ліній з акружнасцю пасярэдзіне, упісаных у ніжнюю частку дубовага ліста (мал. 3:2). Колькасць лістоў на адной пласціне не перавышае трох. Згодна з тыпалогіяй Е.Аконьскага, гэтая кафля была т. зв. карнізным навершам[16] і прызначалася для аздаблення надставы печы. Большасць гзымсаў гэтага варыянта пакрыта зялёнай палівай, знойдзены адзін фрагмент з рэдкай палівай насычанага чырвонага колеру[17], такая ж паліва сустракаецца на полацкай кафлі XVII ст. з выявай геральдычнага арла.

Кафля варыянта 3 спалучае ў сабе раслінныя і геаметрычныя элементы, прычым сустракаюцца як тэракотавыя экземпляры, так і пакрытыя зялёнай палівай (мал. 3:3); кафляй гэтага тыпу аздаблялі аснову печы. Паліваная пласціна з левага краю абрэзана нажом пад вуглом у 45° для спалучэння «на-вус» — такая тэхніка ўжывалася на карнізнай кафлі да з'яўлення вуглавых пласцін.

Вельмі падобны на яе малюнак кафлі наступнага варыянта (мал. 3: 4). Пласціна гзымса захавалася часткова, яе даўжыня — 18,5 см. Яна пакрыта зялёнай палівай. Вонкавая яе частка больш масіўная, малюнак асіметрычны, нанесены высокім рэльефам, памеры пласціны дакладна не вытрыманы. Аналагічна кафлі варыянта 1, гэтая пласціна служыла карнізам паміж асобнымі ярусамі печы.

У тэхніцы выканання ўсіх чатырох варыянтаў закладзена адзіная традыцыя, якая развівалася на працягу пэўнага часу. Кафлю варыянта 3:4 можна датаваць пачаткам XVII ст., тады як кафля варыянта 1:2 утрымлівае рысы, характэрныя для развітога барока другой паловы — канца XVII ст.





Мал. 1. Сценавая і вуглавая кафля XVII ст.

Мал. 2. Гзымсавая і сценавая кафля XVII ст.

Пры супастаўленні наяўнага матэрыялу ўдалося ўзнавіць выгляд знешняга боку гзымсавай кафлі варыянта 5. Гэта моцна прафіляваная (двухчасткавая) пласціна памерамі 19x11 см, яе верхняя палова аздоблена ланцужковым геаметрычным арнаментам, на ніжняй месцяцца выявы шасці дубовых лістоў (мал. 2:1). Большасць фрагментаў паліваныя, адзін паліхромны — з малюнкам жоўтага колеру па зялёнаму фону. Раслінны арнамент у спалучэнні з развітой паліхроміяй і матывамі каванага металу быў характэрны менавіта для першых дзесяцігоддзяў XVII ст.[18]. Гэтая кафля ўваходзіла ў адзін пячны набор разам з кафляй з гербам «Ляліва». Паліваныя фрагменты знойдзены падчас раскопак Н.Здановіч (па вуліцы Леніна, 35), паліхромныя пласціны выкарыстоўваліся ў дэкоры печаў Верхняга замка.

Варыянт 6 уяўляе сабой тэракотавыя пласціны з раслінным арнаментам (мал. 2:2). Малюнак нанесены невысокім рэльефам, што з'яўляецца адметнасцю гэтай кафлі. Адна кафліна пакрыта белым ангобам без палівы, дакладна такая ж з'ява была адзначана Н.Здановіч пры даследаванні полацкай «дывановай» кафлі[19].

Асобную групу складаюць паліхромныя фрагменты гзымсаў з геаметрычным арнаментам, паліва на адным з іх пяці колераў (фота 4). Па ўсіх прыкметах — развітой паліхроміі, невысокаму рэльефу, значнай таўшчыні пласціны (каля 2 см), саставу цеста з буйнымі кавалкамі жарствы — гэтую кафлю можна аднесці да канца XVI — пачатку XVII ст. Блізкі дэкор прафіляванай часткі пласціны сустракаецца на кафлі з Мірскага замка[20], замка ў Аджыконі[21].

Адным з галоўных элементаў дэкору печы было яе наверша. У асноўнай масе ўсе элементы наверша падзяляюцца на сярэдзінныя (да іх традыцыйна адносяцца каронкі, ці гарадкі) і вонкавыя (вуглавыя).

Да першай групы належаць ажурныя каронкі, вышыня пласцін якіх прыкладна напалову меншая за даўжыню (мал. 4:1–6). Такія каронкі маюць дзве гарызантальныя рамкі, і ў печах яны стваралі суцэльны дэкаратыўны рад. Знойдзены пераважна паліваныя пласціны. Большасць з іх захавалася фрагментарна, некалькі пласцін цэлыя. Адна з каронак мае памеры 9,5x17 см (мал. 4:5), другая — 8x20,5 см (мал. 4:6). На першай пласціне паліва нанесена па ангобе. Лучыць іх тып арнаменту — т. зв. масверкавы (пралазны) і псеўдамасверкавы з рознымі геаметрычнымі элементамі. Наяўнасць адметнага дэкору дазваляе аднесці гэтыя два навершы да канца XVI — першай трэці XVII ст. Адно наверша канца XVII — пачатку XVIII ст. (мал. 4:2) у выглядзе ажурнай лілеі, пакрытае белай заглушанай палівай, знаходзіць аналаг у сярэдневяковым кафлярстве Кракава і Познані[22].

Другую групу ўтвараюць каронкі з вертыкальнай восевай сіметрыяй (амаль трохкутныя), вышыня пласцін якіх большая за шырыню або роўная з ёй (мал. 5:1–6). Два навершы з гэтай серыі пакрыты заглушанай блакітнай палівай (мал. 5:1, 3, фота 5), прычым таўшчыня пласціны аднаго з іх дасягае 3 см (мал. 5, 3). Усе астатнія пласціны паліваныя, аздоблены геаметрычным арнаментам, скрозь які рэдка праступаюць раслінныя матывы. Каронкі гэтага тыпу распаўсюдзіліся ў канцы XVII ст. і выкарыстоўваліся ў дэкоры полацкіх печаў XVIII ст. (некаторыя — аналагічныя рамачнай кафлі са «шчытом»). Толькі адно наверша (мал. 5:5) належала да печы канца XVI ст. з гербам «Ляліва»[23].

Пласціна з алегарычным сюжэтам (захавалася вельмі фрагментарна) знойдзена пры раскопках С.Тарасава і М.Клімава ў 1995 г. на Верхнім замку (мал. 5:6). З гэтага ж раскопу паходзяць два фрагменты вуглавых навершаў, адно з іх паўсферычнай формы (мал. 6:1). З тыльнага боку на ім зроблены вертыкальны шып, з дапамогай якога кафля мацавалася ў паз на куце печы. Знаходкі вуглавых навершаў у Полацку — з'ява даволі рэдкая, амаль выключная. На сённяшні дзень гэта — другая вядомая нам знаходка (адзначым наверша-маскарон з раскопу Н.Здановіч па вул. Леніна, 35) (мал. 6:3). Як і маскарон, паўсферычнае наверша пакрыта празрыстай зялёнай палівай; наступным паводле распаўсюджанасці колерам палівы быў белы, атрыманы на аснове вокісу волава — цыны (мал. 6, 2).

На заканчэнне некалькі слоў пра выраб гаршковай кафлі. Падчас будаўніцтва дома № 35 па вул. Леніна рабочымі былі знойдзены некалькі цэлых гаршковых кафляў і шмат фрагментаў[24]. Усе яны вышынёй 12,5 см, з квадратным вусцем 13,5x13,5 см і дыяметрам донца 8,5 см (мал. 6, 4). Венца з невысокім, адагнутым вонку кантам. На правай паверхні сценкі адной кафліны захаваліся сляды празрыстай цёмна-зялёнай палівы; такой жа палівай пакрывалася каробчатая кафля першай паловы — сярэдзіны XVII ст. Гэты факт сведчыць, што гаршковая кафля выраблялася і абпальвалася разам з каробчатай. У Полацку вядомы адзінкавыя знаходкі позняй гаршковай кафлі з квадратным вусцем (раскопкі Н.Здановіч па пр. К. Маркса, 1), датуецца яна канцом XVI — пачаткам XVII ст.[25] Печы з гаршковай кафлі мелі пераважна утылітарнае значэнне і будаваліся ў дамах бедных гараджан.

Наконт тэхналогіі вытворчасці адзначым, што адбіткі тканіны на полацкай кафлі сустракаюцца рэдка, звычайна полацкія кафляры выкарыстоўвалі грубую тканіну, накшталт палатна; толькі на адным фрагменце кафлі з манаграмай Ісуса[26] пад мікраскопам удалося ўбачыць адбітак тканіны з вельмі мелкай ячэяй, якая зверху месцамі была зацёрта пальцамі. Затое сляды ўзмацнення румпы з унутранага боку зафіксаваны на ўсёй каробчатай кафлі. На некаторых пласцінах наляпны валік фіксуецца на месцы вонкавага стыку.

З канца XVI і да першых дзесяцігоддзяў XVII ст. у Полацку выраблялі сценавую кафлю з высокай (11–12 см) румпай, што адзначаецца на ўсіх пласцінах гэтага перыяду, на якіх захавалася румпа. Румпы вышынёй 10 см знойдзены ў развале печы з пабудовы канца XVI ст.[27]. З 30-ых гг. і да канца XVII ст. вышыня румпы становіцца ўстойлівай — у сярэднім каля 8–9 см.

У полацкім кафлярстве драўляныя матрыцы для фармоўкі пласціны не былі пашыраны. Толькі на адзінкавых фрагментах кафлі зафіксаваны адбіткі драўляных валокнаў. Выкарыстоўваць драўляную матрыцу было вельмі нязручна, бо, акрамя ўсяго іншага, вільготная гліна разбурала матрыцу, што вымушала б майстра яшчэ і знаёміцца з тэхналогіяй апрацоўкі гэтага матэрыялу. Што да заходнееўрапейскіх матэрыялаў, то ў іх усе захаваныя матрыцы гліняныя[28]. У Полацку падчас раскопак С.Тарасава на Вялікім пасадзе ў 1987 г. знойдзены некалькі фрагментаў гліняных матрыц для вытворчасці кафлі. Яны прызначаліся для фармавання сценавай кафлі з выявай геральдычнага арла і па таўшчыні пласціны былі блізкія да таўшчыні пласціны кафлі (каля 0,7–1,5 см)[29]. Адзін фрагмент матрыцы прызначаўся для адціскання рэльефу прафіляванай вуглавой кафлі[30], ён быў больш масіўны, таўшчынёй каля 3 см.

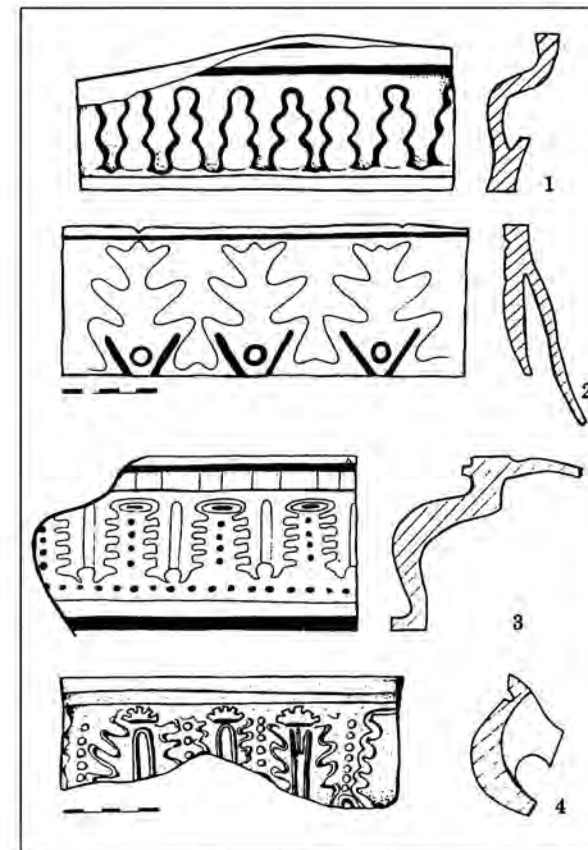
Кафля фармавалася ў некалькі этапаў. Паводле М.Данброўскай[31], гэты працэс можна рэканструяваць наступным чынам. Спачатку выражляліся прамавугольныя пліткі пласціны. Майстар загадзя фармаваў пліткі пласціны аднолькавай таўшчыні, што было неабходнай умовай для раўнамернага нагрэву люстра печы. Рамеснік прыстасоўваў да пліткі з двух супрацьлеглых бакоў рэйкі, якія вызначалі таўшчыню пліткі, і, праводзячы ўздоўж паверхні рэек дротам, адфармоўваў пласціну. Далей нарыхтоўку пласціны ўціскалі ў матрыцу рукамі, што відаць па шматлікіх пальцавых слядах.

Румпы полацкай кафлі XVII ст. фармавалі звычайна на ганчарным коле. Ганчарнае кола служыла для раўнамернага нахілу сценак пад адпаведным вуглом. Пласціна злучалася з румпай, калі яна яшчэ знаходзілася ў матрыцы. Усе полацкія пласціны ўтрымліваюць сляды ўзмацнення месца стыку румпы з пласцінай валікам гліны, які накладаўся з унутранага (рэдка са знешняга) боку і часта зацёрты пальцамі. Адтуліны для мацавання кафлі ў сцяне печы рабіліся звычайна пальцам ці трэскаю ўжо пасля злучэння пласціны з румпай.

Дзеля атрымання роўнага і насычанага колеру паверхні некаторыя полацкія пласціны праходзілі папярэдняе ангабаванне. Заўважана, што ангабаванне прымянялася звычайна на пласцінах, пакрытых палівамі з рознымі адценнямі зялёнага. У асобных выпадках слой ангобу перакрывае гліну чарапка без палівы — такая кафля абпальвалася адзін раз. Пры нанясенні палівы на прасушаны чарапок яе колер пасля абпалу не вызначаўся добрай якасцю, на такой кафлі пасля абпалу заўсёды прысутнічае зацямнёная праслойка каля паверхні палівы.

У цэлым вытворчасць полацкай кафлі XVII ст. зазнала тыя ж змены і пераўтварэнні, якія характарызуюць заходне- і цэнтральнаеўрапейскае кафлярства гэтага часу. Аналіз малюнкаў паказвае, што многія матывы былі шырока вядомы ў іншых гарадах Беларусі і Польшчы.

Усю полацкую кафлю XVII ст. можна падзяліць на тры ўстойлівыя храналагічныя групы. На пачатку XVII ст. абуджаецца цікавасць да штодзённага жыцця. Алегарычныя вобразы замяняюцца рэалістычнымі выявамі ўзброеных воінаў, сцэнамі палявання. Узбагачаецца геаметрычны арнамент, звычайным становяцца рэльефы сеткавага тыпу, часта пакрытыя рознакаляровымі заглушанымі палівамі. Да адрэзку часу з пачатку XVII ст. па 30-ыя гг. XVII ст. належыць большасць пласцін з геральдычнымі матывамі. Росквіт вытворчасці кафлі ў Полацку прыпадае на 40-ыя — 50-ыя гг. XVII ст. Менавіта тады сценавая кафля пачала замацоўвацца паміж сабой па вертыкалі, вонкавыя пласціны набылі прамавугольныя абрысы, адбылася стандартызацыя іх памераў (у сярэднім каля 18x22 см). Кафлі другой паловы XVII ст. знойдзена параўнальна няшмат, і гэта пераважна гзымсы і навершы. Гэта тлумачыцца агульным заняпадам рамесніцтва ў выніку вайны Расіі з Рэччу Паспалітай 1654–1667 гг. Дакладна фіксуюцца толькі сценавыя пласціны, выраблены ў канцы



Мал. 3.
Гзымсавая кафля XVII ст.

Мал. 4.
Каронкі (агародкі) XVII ст.

XVII ст. (кафля з «дывановым» арнаментам, з матывамі чатырохпялёсткавай разеткі, вуглавыя пласціны з балясінамі). Некаторыя з гэтых арнаментальных матываў ужываліся ў полацкім кафлярстве і ў XVIII ст.

У працы над артыкулам выкарыстаны матэрыялы з фондаў Полацкага нацыянальнага гістарычна-культурнага музея-запаведніка. Аўтар выказвае шчырую падзяку старшаму навуковаму супрацоўніку музея-запаведніка Н.Лугінай, археолагам Н.Здановіч і С.Тарасаву за спрыянне ў арганізацыі даследавання.

---

[1] Здановіч Н.І. Полацкая кафля канца XVI–XVII ст. // Гістарычна-археалагічны зборнік. 1997. № 12. С. 103—108.

[2] Розенфельд Р.Д. Белорусские изразцы // Материалы и исследования по археологии СССР. 1969. № 169. Рис. 1, 5.

[3] Tautavičius A. Vilniaus pilies kokliai (XVI–XVII a.). Vilnius, 1969. S. 36–37.

[4] Здановіч Н.І., Трусаў А.А. Беларуская паліваная кераміка XI–XVIII стст. Мн., 1993. С. 50. Мал. 137; Dąbrowska M. Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII w. Wrocław, 1987. S. 135. Il. 182, 183, 37, 2.

[5] Фотаздымкі выкананы В. Гаўрылавым.

[6] Каталинас К. Вильнюсские пластинчатые изразцы XVI–XVII вв. с «кованым» орнаментом // Древности Литвы и Белоруссии. Вильнюс, 1988. С. 137.

[7] Dąbrowska M. Kafle i piece kaflowe... S. 134.

[8] Здановіч Н.І. Полацкая кафля канца XVI–XVII ст... С. 108.

[9] Фонды ПНГКМЗ, кп-7, № 3913/6.

[10] Zubrzycki J. Kaflarstwo polskie. Lublin, 1915. S. 12.

[11] Тревер К.В. Собака-птица: Сэнмурв и Паскудж // Из истории докапиталистических формаций. М-Л., 1933. С. 324–326.

[12] Dąbrowska M. Kafle i piece kaflowe... S. 134. Rys. 36.

[13] Там сама. S. 93, 165; Каталинас К. Вильнюсские... С. 139–140. Рис. 3, 6.

[14] Genys J. Klaipedos kokliai ir ju gamiba XVI–XVII amžiuje // Architekturos paminklai. T. 9. Vilnius, 1984. S. 47. Pav. 14.

[15] Левко О.Н. Витебские изразцы XIV–XVIII вв. Мн., 1981. С. 29.

[16] Okoński E.Z badań nad typologią i źmiennością dekoracji kafli w Polsce. Warszawa, 1988. Tab. 8, 5.

[17] Фонды Полацкага нацыянальнага гістарычна-культурнага музея-запаведніка, кп-4, № 2177/22.

[18] Tautavičius A. Vilniaus... S. 44; Заяц Ю.А. Заслаўская кафля. Мн., 1997. С. 38.

[19] Здановіч Н.І. Полацкая кафля канца XVI–XVII ст... С. 108.

[20] Здановіч Н.І., Краўцэвіч А.К., Трусаў А.А. Матэрыяльная культура Міра і Мірскага замка. Мн., 1994. Мал. 88, 11.

[21] Dąbrowska M. Kafle i piece kaflowe... Il. 30, 3.

[22] Piątkiewicz-Dereniowa M. Materiał kaflowy // Początki i rozwój starego miasta w Poznaniu w świetle badań archeologicznych i urbanistyczno-architektonicznych. Warszawa-Poznań, 1977. S. 196.

[23] Здановіч Н.І. Справаздача пра археалагічныя даследаванні па вул. Леніна, 35, у г. Полацку ўлетку 1992 г. Кн. 1. Архіў ІГ НАН Беларусі, спр. 1450, арк. 27.

[24] Фонды ПНГКМЗ, кп-16, № 16682–16684.

[25] Здановіч Н.І. Справаздача пра археалагічныя доследы па вул. К. Маркса, 1, у г. Полацку ў ліпені—жніўні 1990 г. Кн. 1. Архіў ІГ НАН Беларусі, спр. 1213а, с. 34.

[26] Фонды ПНГКМЗ, кп-8, № 4345/105.

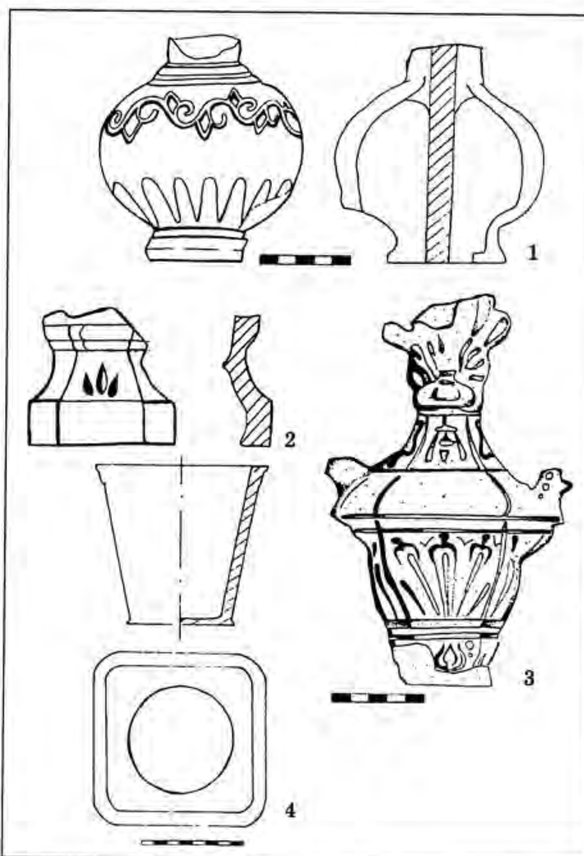
[27] Здановіч Н.І. Комплекс рэчаў з пабудовы XVI ст. з Полацка // Гісторыя і археалогія Полацка і Полацкай зямлі. Полацк, 1998. С. 127.

[28] Dymek K. Średniowieczne i renesansowe kafle śląskie. Wrocław, 1995. S. 60.

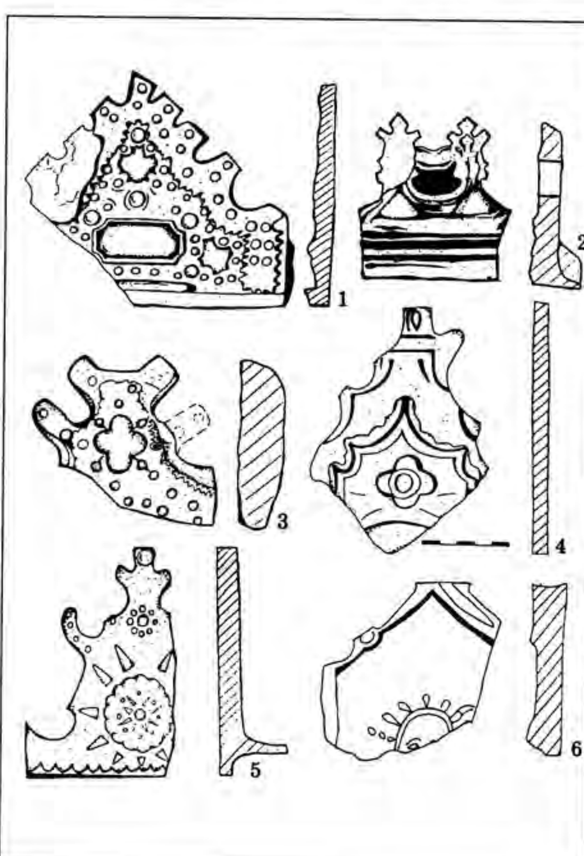
[29] Фонды ПНГКМЗ, квф-2, № 622/394–395.

[30] Там сама. Квф-2, № 622/427.

[31] Dąbrowska M. Kafle i piece kaflowe... S. 187–197.



Мал. 5. Каронкі XVII ст.



Мал. 6. Вуглавыя навершы-каронкі і гаршковая кафля XVII ст.

«Кляштар, у кшталт патройнага крыжа збудаваны»

Нарыс з гісторыі архітэктуры езуіцкага калегіума ў Жодзішках

Ліля ЧАРНЯЎСКАЯ, Вадзім ГЛІННІК



Сучасны выгляд колішняга езуіцкага калегіума ў Жодзішках.

Калегіум езуітаў у Жодзішках дасюль не выклікаў увагі даследнікаў гісторыі архітэктуры Беларусі. З аднаго боку, гэта тлумачыцца не дужа прадстаўнічым сучасным выглядам будынка — часткова разбуранага, скажонага шматлікімі рамонтамі і перабудовамі. З другога боку, гістарычныя дакументы, у якіх мусяць быць невядомыя звесткі з яго будаўнічай гісторыі, знаходзяцца ў замежных архіўных зборах і праз вядомыя эканамічныя варункі цяпер амаль недаступныя для беларускіх гісторыкаў архітэктуры. Тым не менш нават папярэднія вынікі даследаванняў, праведзеных спецыялістамі Навукова-тэхнічнага дзяржаўнага прадпрыемства «Белінфармрэстаўрацыя» дзеля падрыхтоўкі праекта рэстаўрацыі фрагмента будынка калегіума, дазваляюць сцвердзіць высокую мастацкую вартасць гэтага малавядомага архітэктурнага помніка эпохі Барока. Далей падаецца каліва звестак, сабраных падчас бібліяграфічных штудый над будаўнічай гісторыяй Жодзішскага калегіума. Карыстаючыся нагодай, выказваем шчырую падзяку ўсім жыхарам Жодзішак, якія дапамагалі нам у працы.

Мястэчка

Сучасная вёска Жодзішкі знаходзіцца ў Смаргонскім раёне Гродзенскай вобласці на правым беразе Віліі. У часы Рэчы Паспалітай Жодзішкі адносіліся да Ашмянскага павета Віленскага ваяводства, а ў часы Расійскай імперыі — да Дубатоўскай валасці Свянцянскага павета Віленскай губерні. За «польскім часам» — 1921–1939 гг. — вёска ўваходзіла ў склад Вілейскага павета Віленскага ваяводства.

Упершыню Жодзішкі згадваюцца ў пісьмовых крыніцах пад 1511 г. як замак і мястэчка, заснаваныя Мордасам Мішковічам[1]. У гэтым жа годзе вялікі князь Жыгімонт Стары выдаў Жодзішкам прывілей на таргі, корчмы і кірмашы. З ранняй гісторыі паселішча вядома, што ў 1522 г. Падбяйпецічы, якім мястэчка належала на пачатку XVI ст., прадалі яго вялікалітоўскаму маршалку і ваяводу навагрудскаму Яну Забярэзінскаму. Ад Забярэзінскіх Жодзішкі перайшлі ў валоданне Осцікавічаў, затым да Кішкаў[2].

Пісьмовыя крыніцы сведчаць, што каля 1553 г. Осцікавічы паставілі ў Жодзішках касцёл. Напрыканцы XVI ст. Кішкі пабудавалі тут кальвінскі збор, а ў 1612 г. Геранім Комар, тагачасны ўладальнік мястэчка, заснаваў касцёл св. Тройцы. У другой палове XVII ст. маёнтак Жодзішкі разам з землямі ў якасці пасагу атрымалі Міцкевічы (у літаратуры часам сустракаецца памылковае напісанне — Мінкевічы). На пачатку XVIII ст. дачка Уладзіслава Комара Барбара Міцкевіч ахвяравала Жодзішкі езуітам[3]. У 1774 г. наш апошні кароль Станіслаў Аўгуст Панятоўскі надаў Жодзішкам магдэбургскае права.

Калегіум

15 снежня 1708 года ўладальніца Жодзішак падстолія ашмянская Барбара Міцкевіч на просьбу сына Адама, манаха езуіцкага закону, уфундавала ў мястэчку калегіум названы *Verbipolitanum*. Паводле найноўшых публікацыяў, установа распачала дзейнасць у 1709 г. — неўзабаве пасля акта фундацыі. Пад патрэбы калегіума быў прыстасаваны стары шляхецкі двор, які меў дамовую капліцу і складаўся з трох паядналых галерэяй павільёнаў[4]. У 1871 г. даследнік краёвых старажытнасцей Канстанцы Тышкевіч, якому маглі быць даступныя невядомыя нам крыніцы, выказаў меркаванне, што першапачатковыя будынкі былі драўляныя[5].





Надрэчная панарама Жодзішак. Будынак калегіума выяўлены справа. Малюнак з кніжкі К.Тышкевіча «Вілія і яе берагі...».

Калегіум езуітаў у Жодзішках. Малюнак з кніжкі К.Тышкевіча «Вілія і яе берагі...».

Адпачатку — з 1709 г. — пры калегіуме пачала дзейнічаць школка, у якой выкладаліся элементарныя навукі, паэтыка і рыторыка. У 1710 г. была заснавана бібліятэка. У 1740, 1756, 1772 гадах у школцы выкладаўся курс філасофіі для свецкіх студэнтаў, а з 1770 г. — матэматыка, французская і нямецкая мовы. З 1745 г. пры калегіуме існавала музычная бурса, у якой у 1745–1747 гг. быў дырыжорам нехта Антоні Драздоўскі. У 1767 г. пры калегіуме была адкрыта аптэка[6].

Помсцячы ашмянскай шляхце за падтрымку Станіслава Ляшчынскага, у 1734 г. маскоўскія войскі спустошылі павет. Спалены быў і калегіум у Жодзішках. Толькі праз дваццаць гадоў — у 1755 г. — віцэ-рэктар Ян Корсак здолеў падступіцца да аднаўлення сплюндраваных маскоўцамі будынкаў[7]. У 1757 г. распачата муроўка новага калегіума, будаўніцтва якога цягнулася трынаццаць год і завяршылася ў 1770 г.

Касцёл

Спачатку езуіты не мелі ў Жодзішках уласнага касцёла і працавалі пры старым парафіяльным касцёле св. Тройцы. Новы ўласны драўляны касцёл — будаваны ў 1722–1725 гг. і ў 1727 г. асвечаны ў імя св. Юды Тадэвуша — езуіты атрымалі дзякуючы высілкам тагачаснага віцэ-рэктара калегіума Юрыя Палубінскага.

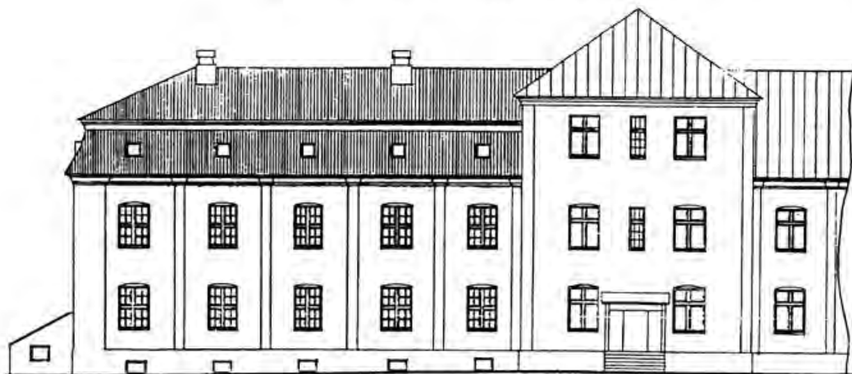
Вядома таксама, што ў новым калегіуме існавала дамовая капліца. Па заканчэнні будаўніцтва калегіума, незадоўга перад скасаваннем закону (1773 г.) езуіты заклалі падмуркі новага, мураванага касцёла, але завяршыць будоўлю ўжо не паспелі.

Архітэктар

Новы, мураваны калегіум будаваўся ў 1757–1770 гг. паводле праекта Тамаша Жаброўскага[8]. Гэты выдатны архітэктар-езуіт, які, пэўна, паходзіў з ваколіц Навагрудка і навучаўся архітэктуры ў Празе і Вене, зрабіў цэлы шэраг праектаў касцёлаў і палацаў. Сярод найбольш вядомых яго работ — праектаванне касцёла ў Бабруйску, адбудова касцёлаў св. Ігнацыя і св. Яна ў Вільні, пабудова Віленскай абсерваторыі і касцёла ў Ілукшце. Мяркуецца, што Жаброўскі спраектаваў таксама вядомы палац Агінскіх у Гануце на Ашмяншчыне. Жаброўскі памёр у 1758 г., таму можна сцвярджаць, што яго праект рэалізоўваў ужо нейкі іншы майстар.

Будынак калегіума

Згадваючы падзеі стогадовае даўніны, Тышкевіч у сваёй класічнай кніжцы «Вілія і яе берагі...» (Дрэзна, 1871) упэўнена піша, што езуіты «адразу пачалі будаваць прыгожы, на тры паверхі, добрых памераў і ў далікатныя аркі і пекныя абрысы аздоб упрыгожаны кляштар, у кшталт патройнага крыжа збудаваны»[9].



Прэктная прапанова па рэстаўрацыі фрагмента будынка колішняга езуіцкага калегіума ў Жодзішках (Навукова-тэхнічнае дзяржаўнае прадпрыемства «Белінфарм-рэстаўрацыя», 2000 год).

Да нашага часу будынак дайшоў у значнай меры разбураны і скажоны пазнейшымі рамонтамі. Пакуль што нават цяжка змадэляваць, як выглядаў ён у XVIII ст., бо для рэканструкцыі яго першапачатковага выгляду цяпер, на жаль, бракуе звестак. Нават што датычыць колькасці паверхаў, дык у пісьмовых крыніцах падаюцца досыць супярэчлівыя звесткі. Так, у найноўшай *«Энцыклапедыі веды пра езуітаў...»* калегіум апісваецца як двухпавярховы. Тышкевіч жа піша пра трохпавярховы будынак з сутарэннямі. Дзве графічныя выявы, прыведзеныя ў яго кніжцы, даюць падставы меркаваць, што ў другой палове XIX ст. асноўная частка будынка была на два паверхі, а крыло, размешчанае над Віліяй і прыстасаванае пад жытло, мела трэці паверх. Невядома пакуль — ці меўся гэты трэці паверх адпачатку або паўстаў у выніку пазнейшае разбудовы. Трэба шукаць новыя гістарычныя сведчанні.

Сядзібны дом

Пасля скасавання закону ў 1773 г. езуіты пакінулі Жодзішкі, а іх маёмасць перайшла ва ўласнасць казны. Тым часам кароль, які ў 1774 г. надаў Жодзішкам магдэбургскае права, падараваў мястэчка генералу кароннай артылерыі Патоцкаму. Патоцкі неўзабаве прадаў Жодзішкі вялікалітоўскаму палкоўніку графу Тэадору Ласкарысу. Менавіта Ласкарысы перабудавалі былы калегіум у сядзібны дом. Паводле сведчання сучаснікаў, Ласкарысы вялі ў Жодзішках досыць шумнае свецкае жыццё.

Пасля Ласкарысаў маёнтак Жодзішкі быў падзелены на некалькі ўладанняў. Частка Жодзішак з сядзібным домам трапіла да Мілачэўскіх. Тышкевіч маляўніча апісвае тагачасны стан сядзібнага дома, «якога ўсяго невялікая частка, але найлепей размешчаная над спадзістым берагам Віліі, заселена цяперашнімі ўладальнікамі і сёння добра дагледжана. Астатняя частка будынка стаіць без даху і акон, толькі ніжні паверх пад заслонай старых скляпенняў з'яўляецца жылым; у прасторных падземных сутарэннях і келлях, займаных некалі набожнымі айцамі, захаваліся памяшканні для дваровай чэлядзі, а гаспадарчыя склады, трапезная і іншыя залы ператвораны ў свірны для ссыпання збожжа. Верхнія паверхі, цалкам ператвораныя ў руіны, выглядаюць сумна. Вецер, пранізліва выючы, беспакарана прабіваецца праз вокны; павук свабодна аплёў павуціннем пустыя куты, а кажаны, аселыя ў той руіне, штопоўнач распачынаюць там свае гульбішчы»[10].

Пасля паўстання 1863 года ўладальнікамі Жодзішкаўскай сядзібы сталі Бакшанскія. За «польскім часам» у будынку калегіума размяшчаліся ўправа гміны, пошта, школка і прыёмны пакой.

Архітэктурны помнік

Пасля Другой сусветнай вайны будынак калегіума быў прыстасаваны да патрэб касцёватуберкулёзнага дыспансера, але неўзабаве згарэў. У аднаўленым у 1949 г. будынку размясцілася абласная псіханеўралагічная бальніца, якая існуе тут дасюль.

У 1988 г. будынку колішняга калегіума ў Жодзішках нададзены статус помніка архітэктуры рэспубліканскага значэння. На бліжэйшы час абласнымі медычнымі службамі запланавана яго фрагментарная рэстаўрацыя. У часе падрыхтоўкі праекта рэстаўрацыі будынка і стала відавочнай яго патэнцыйна высокая мастацкая вартасць. Гэту вартасць неабходна падвысіць праз належную прэзентацыю занядбанага архітэктурнага помніка. Пасля яго рэстаўрацыі берагі Віліі аздобіць яшчэ адзін вернуты з нябыту ўзор познебарокавай архітэктуры.

---

[1] Любавский М.К. Областное деление и местное управление Литовско-Русского государства ко времени издания первого Литовского статута: Исторические очерки. М., 1892. С. 789–790.

[2] Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. Warszawa, 1887. Ň. 14. S. 814.

[3] Там сама.

[4] Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy. 1564–1995. Kraków, 1996. S. 800.

[5] Tyszkiewicz K. Wilia ł jej brzegi: Pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym. Drezno, 1871. S. 110.

[6] Encyklopedia wiedzy... S. 800.

[7] Zaleski St. Jezuici w Polsce. Kraków, 1908. S. 237.

[8] Encyklopedia wiedzy... S. 800.

[9] Tyszkiewicz K. Wilia i jej brzegi... S. 110.

[10] Tyszkiewicz K. Wilia i jej brzegi... S. 110–112.

Прыгожы і зручны

Канструкцыйныя і дэкаратыўныя асаблівасці беларускай народнай керамікі

Вольга УГРЫНОВІЧ

Традыцыі беларускага народнага мастацтва ўдасканальваліся і шліфаваліся, выпрабаваныя прасторай і часам, крышталізавалі і перадавалі нашчадкам самы лепшы і каштоўны вопыт.

Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва знаходзіцца ў самым цесным дачыненні да ладу жыцця, звычаяў таго ці іншага народа. Таму яно, як ніякі іншы від творчасці, непасрэдна звязана з узроўнем развіцця матэрыяльнай культуры і побыту. Тое самае ўплывае і на механізм канструкцыйных, тэхналагічных, мастацкіх і эстэтычных вартасцяў керамічнага посуду. Шляхам паступовага развіцця, невялічкімі штрыхамі дадавалася найлепшае ў агульныя абрысы формы. Горшае адыходзіла ў нябыт. На сёння ганчарнае майстэрства складаецца з вялікай колькасці прафесійных сакрэтаў, добра падмацаваных практычным вопытам, бо без яго тэарэтычныя веды не маюць ніякай вагі. Назапасіць такі практычны вопыт, што ператварае вучня ў сапраўднага майстра, зусім не проста. Ёсць шмат прыступак. Не ўзняўшыся на папярэднюю, нельга падняцца на наступную.



Адсюль вынікае, што аваладаць ганчарным майстэрствам, пераняць нарыхтаваныя дасягненні здольны далёка не кожны. Для гэтага патрэбныя вялікая ўпартасць у працы, цярплівасць, фізічная моц і, безумоўна, талент. Спадарожнікам вытворчасці ўжытковых ганчарных вырабаў амаль заўсёды з'яўляецца вытворчасць цацак-свістулек і іншай дробнай пластыкі. Узаемасувязь і ўзаемаўплыў тут відавочныя. Талент будучага майстра ўзгадоўваецца з дзяцінства. Адтуль першыя ўражанні ад назірання за бацькавай працай і свае ўласныя першыя спробы нешта зляпіць. Часта захапленне дробнай пластыкай заставалася ў сэрцы ганчара на усё жыццё. Ляпныя вырабы заўжды адзінкавыя; як часцінкі-адбіткі душэўнага стану творцы яны, як правіла, уражваюць не непасрэднасцю бачання, уменнем вызначыць галоўнае, найбольш характэрнае. Здаецца, гліна ажывае, становіцца дынамічнай і эмацыянальнай істотай. Ганчар толькі злёгку ёй дапамагае. Некалькі майстэрскіх рухаў — і вось ужо ўсё пачынае рухацца, дыхаць. А ён жа толькі ажыццявіў нейкую сугучную прыроднай форме аналогію... Адсюль экспрэсія і вобразнасць мастацкай мовы, дзе форма, фактура, колер падпарадкаваныя спецыфічным якасцям гліны; дзе людзі, коні, козы, мядзведзі, сабакі, бараны, ільвы, розныя фантастычныя жывёліны сведчаць пра майстэрства і неўтаймоўную фантазію аўтара.

Добры настаўнік ніколі не садзіў свайго вучня адразу за кола: той мусіў нейкі час адпрацаваць на падсобных работах. Яму дазвалялі ці проста круціць пустое кола, ці толькі збоку назіраць за працай майстра і вывучаць формы. Нездарма і тэрмін навучання быў дастаткова вялікі, ён працягваўся ад чатырох да шасці гадоў. І справа тут не толькі ў засваенні прыёмаў фармоўкі, авалодаць якімі працавітаму вучню дастаткова месяцаў трох. Хутчэй прычына хаваецца ў высокіх патрабаваннях да самой формы, да яе дакладнага ўвасаблення. Пачуццю сувымернага формаўтварэння, мастацкаму густу немагчыма навучыцца, іх трэба выхоўваць — паступова, крок за крокам, гэтаксама як адчуванне хараства і гармоніі. Дзеля гэтага і даваўся на навучанне такі вялікі тэрмін і нават праводзіўся іспыт. Часта вучань быў вымушаны заставацца на падсобных работах даўжэй вызначанага тэрміну (на карысць майстра).

З захапленнем, з узрушэннем, як на нейкі цуд, глядзяць звычайна людзі на тое, як працуе за ганчарным колам ганчар. Дакладныя, лёгкія, артыстычныя, няспешныя рухі ягоных рук зачароўваюць, і ўжо нельга адарваць позірк ад рухомай, паслухмянай гліннянай масы, што шпарка, на вачах з адной формы ператвараецца ў іншую. Прасты камяк набывае прыгожыя абрысы знаёмай з дзяцінства рэчы. Вядома, яе нельга яшчэ кранаць, але вока ўжо песціць жывая, дасканалая форма... На фармоўку адной рэчы на нажным коле ганчар затрачвае ад 2 да 3 хвілінаў, на працягу якіх выяўляецца ўсё ягонае майстэрства, веды, вопыт, яго ўяўленне аб прыгожым, уменне адчуваць матэрыял і ў той жа час падпарадкоўваць яго сваім патрабаванням. За знешняй лёгкасцю хаваецца высокае майстэрства, дасягнуць якога ганчар некалькі гадоў вучыцца.

Такім чынам, творца ўвасабляе ідэалы народнай эстэтыкі, найлепшыя духоўныя якасці, думкі, уражанні, пачуцці. Як і









Ганчар А.Маеўскі (Ракаў Валожынскага раёна).

А.Маеўскі. Дробная пластыка. Гліна, 1970-ыя гады.

А.Маеўскі. Кубкі. Гліна, 1970-ыя гады.

песня, выраб ганчарных рэчаў патрабуе ад майстра чысціні пачуццяў, што зыходзяць з самай глыбіні душы. Нездарма майстры кажуць: «Калі кепскі настрой, то лепш за кола не садзіцца, усё роўна нічога не атрымаецца». Падчас назірання за дакладнымі, выверанымі рухамі ганчара за колам міжволі адчуваеш, што за некалькімі імгненнямі хаваецца працяг сівых стагоддзяў, якія адшліфавалі кожны дотык, кожную думку і ўзнялі іх да ўзроўню канона.

З набыццём тэхнікі фармоўкі адначасова набываецца веданне асноўных традыцыйных формаў, якія таксама прайшлі доўгі шлях пераўвасаблення і ўдасканалення. Тут можна вызначыць першапачатковы базіс, на якім мацаваліся і развіваліся ўсе наступныя вынаходніцтвы. Гліна, як матэрыял надзвычай мяккі і падатлівы, хавае ў сабе безліч пластычных магчымасцяў. Таму, апроч пытання пра майстэрства фармоўкі, заўжды ўзнікае пытанне пра вырашэнне самой формы, адбываецца непасрэдны пошук аптымальнасці. Як? Якіх абрысаў? Для чаго? Які з варыянтаў выкарыстаць? Адказ заўсёды можна знайсці, калі пашукаць яго ў навакольнай прыродзе. Форма як існасць заўсёды суадносілася з натуральнымі прыроднымі формамі. Яскравым прыкладам тут з'яўляюцца скарбонкі, што цалкам паўтараюць формы грушы і яблыка (іх вырабляюць вучні ў Івянцы).

Спачату майстар імкнуўся дасягнуць натуралістычнага падабенства, пасля з'яўлялася стылізацыя, аналіз, творчы падыход. Нарэшце ставілася задача знайсці і вырашыць абрысы начыння, узняць іх да ўзору дасканаласці і мэтазгоднасці, каб выкарыстаць як узор для пашырэння асартыменту. Гэтаму паспрыяла паступовае ўдасканаленне прыладаў працы і вывучэнне своеасаблівых якасцяў гліны.

З цягам часу форма вырабаў змяняецца, але першавобраз яе застаецца.

Фармоўка як свабодны біялагічны рост у разнастайнасці формаў часта проста арганічна абмежаваная. «Сама прырода, канструктыўна найлепшым чынам і найбольш эканомна выкарыстоўваючы свае матэрыялы, аднойчы і назаўсёды вызначыла форму цела меншай паверхні — сферы»[1]. І таму невыпадкова асновай большасці ганчарных формаў, па-мастацку завершаных і адначасова утылітарных, з'яўляецца менавіта шар. Форма шара — найбольш трывалая з пункту гледжання гідрамеханікі, і ганчары эмпірычным чынам знайшлі яе як аптымальную. Падгледжаная ў прыродзе, яна мае жывое, ачалавечанае аблічча, захоўвае першавобразы і адухаўляе іх, што пацверджана назвамі самога начыння (гарлач, гарляк) і асобных яго частак (дзюба, вуха, рыла, шыя, пуза, бруха, бакі, горла, лупы).

Зусім не адрозніваецца ад ляпнога посуд, зроблены на падстаўках з дошчак розных памераў і формы. Хіба што ён становіцца больш гладкім, каб зручней было паварочваць і дагледзець рэч, што фармуецца. Форма такіх вырабаў вельмі блізкая да прыроднай аналогіі (яблыкі, грушы). Прымітыўная фармоўка (выміканне з аднаго кавалка ці набор уверх па спіралі) не дазваляла рабіць раўнамерныя па таўшчыні сценкі. Да таго ж умовы выпальвання з вялікім перападам тэмператураў (у звычайнай печы або на адкрытым вогнішчы) патрабавалі дадаткаў жарствы (пяску, жвіру, каменьчыкаў), што памяншала ўсадку, але дрэнна адбівалася на пластычных якасцях гліны. Такім чынам, вырабы маюць несіметрычныя бакі і няроўную паверхню. Венчык амаль адсутнічае. Абрысы вельмі простыя і жывыя, падобныя да цыліндра ці конуса.

З'яўленне аднатарцовага бясспонавага кола дазваляла ганчару з дапамогай інерцыі выгладзіць паверхню дзвюма рукамі. Фармоўка вырабаў на спонавым двухтарцовым коле з нерухомай воссю была пераходам да новай якасці стварэння вырабаў. Чатырохспонавае кола майстар раскручваў толькі рукамі, і вырабы амаль не адрозніваліся ад зробленых на бясспонавым коле. Праўда, сам верх абточваўся і загладжваўся раскручваннем. А выкарыстанне шасціспонавага двухтарцовага кола прывяло да новых зменаў.

Фармоўка пачыналася яшчэ па-старому, на падстаўцы. З аднаго кавалка выпрацоўвалася донца, потым сценкі. У гэты час кола прыводзілася ў рух рукамі. На наступнай стадыі станок раскручваецца дзвюма нагамі і сценка дапрацоўваецца ў тэхніцы тачэння і абточкі. Маса яшчэ ўтрымлівае значную колькасць буйных каменьчыкаў, хоць яны ўжо прасеяныя і іх значна меней, чым пры фармоўцы на падстаўцы. Інерцыя ў двухтарцовага шасціспонавага кола з нерухомай воссю невялікая і залежыць ад фармаванай масы. Такая канструкцыя дазваляе адразу спыніць станок, калі каменьчыкі чапляюцца за рукі, што бароніць вырабы ад разбурэння. Больш тлустая гліняная маса прымушае старанна ставіцца да абпалу. Раней ляпны посуд абпальвалі на адкрытым вогнішчы ці падчас прыгатавання ежы, потым печ пачалі выкарыстоўваць спецыяльна для абпалу керамікі. Адначасова змянілася, значна палепшылася мастацкае аблічча посуду. Інерцыя кола і магчымасць працаваць дзвюма рукамі дазволілі старанна апрацоўваць паверхню, а значыць, сачыць за абрысамі. Формы вырабаў набываюць устойлівасць і завершанасць, большасць з іх мае венчык. Вельмі рэдка посуд, выраблены на двухтарцовым шасціспонавым коле з нерухомай воссю, мае вушкі, што можа сведчыць пра недасканаласць гэтага спосабу.

Вынаходніцтва ганчарнага двухтарцовага кола з рухомай воссю паўплывала як на склад фармаванай масы, тэхналогію выпальвання, прыёмы фармоўкі, так і на мастацкае аблічча вырабаў, іх тэрмічныя якасці. Добрая інерцыя і хуткасць кола, што раскручваецца толькі нагамі, прымусілі ганчароў змяніць гліняную масу. Яна стала дробнадысперснай, тлустай, пластычнай, што павялічыла ўсадку, але палепшыла тэрмічныя якасці вырабаў і, у сваю чаргу, абумовіла з'яўленне новай па канструкцыі печы — горна. З другога боку, новая тэхналогія вытворчасці дала магчымасць павялічыць колькасць выраблянага посуду, палепшыць яго вытворча-мастацкія якасці. Вырабы сталі тонкімі і лёгкімі, з гладкай паверхняй, якая размалёўваецца (раней роспісу перашкаджала няроўная паверхня і каменьчыкі, што пракідаліся з чарапку). Пластычныя якасці гліны пачалі больш шырока выкарыстоўвацца як у канструкцыі, так і ў дэкараванні (фармоўка літкоў, вушак, фактураванне сценак). Форма стала больш складанай па канфігурацыі, часам збіралася з некалькіх нарыхтовак простай формы, зробленых на коле і злепленых разам. Двухтарцовае кола з рухомай воссю дазволіла выцягваць форму самых розных і нават даволі вялікіх памераў (на 2,5 пуда зерня, увышыню каля 40 сантыметраў). Пры фармоўцы з пластычнай гліннянай масы выпрацаваўся цэлы шэраг тэхнічных прыёмаў без непатрэбных рухаў, дзе ўсё скіравана на прадукцыйнасць працы. Прыёмы выпрацоўкі разам з новымі якасцямі гліны непасрэдна адбіваліся на канструкцыі вырабаў. Фізічныя, хімічныя, механічныя і пластычныя якасці гліны, яе колер, фактура пачалі ўплываць на стылістычнае аблічча цэнтраў вытворчасці, кожны з якіх паступова набываў спецыфічныя, характэрныя рысы.



А.Татарыс (Гарадок).

Формаўтварэнне ў ганчарстве будуецца на аснове вярчэння. Далонь ганчара незаўважна выконвае функцыю вельмі чулай меркі. Яна ўзважвае, адмярае, адчувае вільготнасць і аднароднасць масы... Адначасова рука ганчара вызначае маштаб фармаванай рэчы суадносна з чалавекам. Падчас працы ганчар бачыць мэтазгоднасць, зручнасць, маштабнасць формы. Ён адразу адчувае, якой павінна быць вышыня горла, каб рука гаспадыні магла вымыць пасудзіну ўсярэдзіне, ці якога памеру трэба рабіць вуха, каб рэч было зручна ўзяць у рукі. Ганчар адчувае агульны памер начыння, прызначанага для чалавека. Такім чынам, модуль сувымернасці — гэта рука майстра, якая вымярае і будуе ўсе памеры ганчарнай формы. Менавіта праз далоні ганчара ўсе часткі арганічна суадносяцца паміж сабой і ўтвараюць выразную суцэльнасць. Памер гэтага модуля злучае ўсе элементы, усе складнікі ў рытмічную пабудову гарманічнага адзінства.

Цэлы шэраг патрабаванняў да гліннянага посуду сфарміраваўся пад уплывам адвечных каштоўнасцяў і ўяўленняў, спецыфічных умоваў жыцця і звычаяў. Такім чынам выкрышталізавалася ідэальная канструкцыя ганчарных вырабаў. Кожная рэч адпавядае свайму прызначэнню.

Галоўным паказчыкам шырокага ўжывання гліны з'яўляецца яе таннасць і амаль паўсюдная наяўнасць высакаякасных радовішчаў. Механічная трываласць і хімічная ўстойлівасць абпаленай гліны спрыяе яе шырокаму выкарыстанню для стварэння начыння. Тэрмаўстойлівасць, здольнасць вытрымліваць перапад тэмператураў дазваляюць выпрацоўваць посуд для прыгатавання ежы на агні. Тое, што гліняны посуд непразрысты, засцерагае ад хуткага псавання, а порыстасць дазваляе захоўваць вадкасці халоднымі. Асаблівае значэнне набывае натуральная фактура гліннянага чарапка, дзе шурпатая паверхня надае адметнасць пры аздабленні вырабаў, асабліва чорнаглянцаваных.

Можна паспрабаваць вызначыць найбольш агульныя патрабаванні, уласцівыя для канструкцыі ўсяго гліннянага ганчарнага начыння. Вырашэнне залежнасці механічнай трываласці рэчы ад яе формы і дастасавання да найбольш выгаднай канфігурацыі лепш за ўсё разгледзець на прыкладзе гаршка і глечыка, у якіх найбольш нетрывалыя часткі (венца, вуха) захаваны ад націскаў ці зроблены таўсцейшымі. Рэчы традыцыйнага гліннянага начыння зручныя ў карыстанні — для пераносу, налівання і вылівання. Канструктыўна прадумана, каб вадкасць пры транспартаванні не разлівалася, каб посуд быў устойлівы. Гігіенічнасць посуду, каб яго было зручна мыць, таксама ўлічана. Чаранок глазуруецца, робіцца такім чынам, каб усё лёгка мылася рукою і анучай.



Форма скарбонкі А.Татарыса нагадвае форму ракавінкі смоўжыка.





А.Татарыс. Скарбонка. Гліна, 1974.



Івянецкія скарбонкі.

[1] Смирнов Б. Художник о природе вещей. Л., 1970. С. 153.

Для зручнасці ў карыстанні вялікае значэнне мае вага вырабаў, якая знаходзіцца ў залежнасці ад эканоміі як самога матэрыялу, так і высілкаў на прыгатаванне глінянай масы.

Немалаважная роля ў фармаўтварэнні адводзіцца вытворчаму працэсу. Формаўтварэнне на ганчарным коле адпавядае сілам вярчэння. Цэнтрабежная сіла разганяе і разрывае верх сценак пры вырабе посуду, асабліва шырокіх пасудзінаў (місак, макотраў, вазонаў), таму венчык робіцца своеасаблівым замком, што ўмацоўвае верх вырабу ад растрэсквання і надае форме асаблівае гучанне і завершанасць.

Точаныя на ганчарным коле вырабы нясуць на сабе подых нескладаных прыладаў і рук ганчара, выдатна ілюструюць фізіка-хімічныя працэсы, якія адбываюцца пры абпальванні. Агонь — душа, сэрца керамікі. Ён быццам чарадзей, які прыпыняе імгненне і надае гліне нерухомасць, трываласць, неўміручасць. Але «не богі гаршкі абпальваюць». Якасць посуду залежыць ад ведаў, вопыту, практыкі, працавітасці ганчара, ад умення весці агонь, кіраваць ім. Канструкцыя печы, падбор паліва, рэжым газавага асяроддзя, тэмпература абпалу — ўсе разам і паасобку ўздзейнічаюць і змяняюць фізіка-хімічныя якасці, а праз колер і тэкстуру — мастацкія.

Форма ганчарных вырабаў, яе вобразнае аблічча ўяўляюцца галоўнымі ў мастацкім выглядзе ганчарных вырабаў. Мэтазгодная і утылітарная канструкцыя посуду найперш падпарадкоўваецца матэрыялу, спосабу вытворчасці, тэхналагічнаму працэсу, і толькі пасля дадаюцца выяўленчыя элементы (рыскі, пасачкі, налепы, малюнкі і гэтак далей).

Ганчарная форма вельмі ёмістая. Яна амаль заўсёды ўпісваецца ў шар ці з'яўляецца часткаю шара. Па свайму рытмічнаму строю яна статычная, ураўнаважаная, сіметрычная, але адначасова напоўнена затоенай унутранай дынамікай. Усе часткі падпарадкаваныя цэламу. Усё, што стварае ганчар, ён стварае для чалавека. Мастацкае аблічча вырабаў дасягаецца простымі, даступнымі сродкамі. Сама керамічная паверхня, матавая ці бліскучая, яе фактура, колер, гульня святла і ценяў, сіметрычныя абрысы — усё разам складаецца ў выразны гарманічны вобраз.

Эмацыянальна ўзбагачае форму вялікае мноства прыродных каляровых глінаў — ад светлага белавата-крэмавага да цёмна-чырвонага тонаў. Народныя майстры вельмі ўдала выкарыстоўваюць разнастайнасць гліняных колераў, спалучаючы іх танальнасць і такім чынам дасягаюць маляўнічасці, святочнасці, урачыстасці (па беламу чырвоным ці наадварот). З вялікім пачуццём густу і адчуваннем меры ганчары выкарыстоўваюць бліскучасць і колер паліваў, супрацьпастаўляючы іх натуральнаму колеру гліны. Дэкараваць вырабы дапамагаюць і тэхналагічныя эфекты, выпадкова падгледжаныя падчас вытворчасці.

Такім чынам, мастацкі выгляд керамічных вырабаў складаецца і фарміруецца пад уплывам мноства фактараў. Тут трансфармаваліся, пераплятаіся выяўленчая сімволіка архаічнага чалавека і сучасныя ўяўленні аб прыгожым, уздзеянне тэхналогіі вытворчасці, прылад і працы і пластычныя магчымасці матэрыялу, вопыт і веды, нарыхтаваныя практычнай калектыўнай дзейнасцю. Таму зразумела, што сёння лепшыя ўзоры народнага мастацтва з'яўляюцца невычэрпнай крыніцай для натхнення, новых творчых пошукаў, нашай памяццю і свядомасцю. Гэта пункт адліку з вышыні стагоддзяў, моцны падмурак для пабудовы нацыянальнай мастацкай школы. Веданне лепшай спадчыны творчасці безыменных майстроў — крок у будучыню. Непасрэдна звязанае з прыроднымі з'явамі, законамі светабудовы, народнае мастацтва зрабілася своеасаблівым адлюстраваннем гэтых з'яваў, люстэркам эстэтычных каштоўнасцяў, душой і светаадчуваннем. Таму народнае мастацтва трэба разглядаць як неад'емную частку культуры, гістарычнай памяці народа.

М.Целішэўскі. Птушкі-свісцёлкі. Валожынскі раён, Івянец.







Майстар М.Целішэўскі (Івянец).

Майстар С.Мазалькоў (Крычаў).

С.Мазалькоў. Свістулька. Гліна, 1973. Крычаў.

Хроніка мастацкага жыцця

Афіцыйна

✔ Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь прыняло рашэнне правесці ў чэрвені гэтага года на базе Музея матэрыяльнай культуры «Дудуткі» Рэспубліканскае свята-конкурс кавальства «Залатая падкова». Зацверджаны палажэнне, склады аргкамітэта і журы.

✔ Міністэрствам культуры Беларусі аб'яўлены конкурс на лепшую эскіз-ідэю архітэктурна-мастацкага вырашэння экспазіцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі. Да ўдзелу запрашаюцца мастакі, дызайнеры, архітэктары, члены творчых саюзаў, аб'яднанняў, майстэрань. Тэрмін прадстаўлення работ на конкурс — да 1 кастрычніка 2001 года. Даведкі можна атрымаць па тэлефонах 227-06-33 і 227-30-06 у Мінску.

Узнагароды

✔ За значны ўклад у развіццё беларускага выяўленчага мастацтва Указам прэзідэнта краіны ўзнагароджаны мастакі: Леанід Шчамялёў — ордэнам Францыска Скарыны, Леў Гумілеўскі і Іван Рэй — медалём Францыска Скарыны.

✔ Ірына Дарохіна, дырэктар дзіцячай харэаграфічнай школы ўпраўлення культуры Мінгарвыканкама, прызнана «Мінчанінам года» 2000 года. Ёй у ліку іншых будуць уручаны ганаровы знак, прэмія ў памеры дваццаці мінімальных зарплат і спецыяльны дыплом.

✔ Міжнародны дзень тэатра — дзень ганаравання лепшых дзеячаў тэатра за мінулы год. 2000-ы прынёс узнагароды: «Хрустальную Паўлінку» — Ліліі Давідовіч за адданасць беларускаму нацыянальнаму тэатру і шматгадовую плённую працу на сцэне Купалаўскага тэатра, «Хрустальную зорку» — Жанне Друцкай з ТЮГа, «Хрустальную кветку» — Сяргею Чэкерэсу з Тэатра імя М.Горкага за яркі дэбют, «Хрустальную ластаўку» — Галіне Шылянковай-Воранавай (пасмяротна). Па выніках двух мінулых гадоў спецыяльныя імянныя прэміі Міністэрства культуры Беларусі і Беларускага саюза тэатральных дзеячаў уручаны: імя А.Александроўскай — салістцы Тэатра оперы Тамары Глаголевай, імя М.Буйніцкага — купалаўцу Мікалаю Кірычэнку, імя Е.Міровіча — рэжысёру ТЮГа Андрэю Андросіку, імя Л.Мазалеўскай — актрысе ТЮГа Веры Кавалеравай, імя К.Крапівы — прафесару А.Сабалеўскаму.

✔ Прэзідыум грамадскага аб'яднання «Беларускі саюз літаратурна-мастацкіх крытыкаў» ганараваў дыпломамі і грашовымі прэміямі лепшых па выніках 2000 года. Сярод узнагароджаных — Васіль Жураўлёў, Барыс Крэпак, Ганна Герштэйн, Юлія Чурко, Гурый Барышаў, Антаніна Карпілава, Надзея Юўчанка.

Фестывалі

✔ У канцэртнай зале Беларускай дзяржаўнай філармоніі прайшоў IV Рэспубліканскі фестываль дзіцячай эстраднай песні «Спяваем з аркестрам». Ён быў арганізаваны Міністэрствам культуры Рэспублікі Беларусь, Нацыянальнай тэлерадыёкампаніяй, упраўленнем культуры Мінгарвыканкама і Дзяржаўным канцэртным аркестрам Беларусі пад кіраўніцтвам М.Фінберга. 26 сакавіка на галоўнай канцэртнай сцэне рэспублікі адбыліся выступленні юных спевакоў — прадстаўнікоў усіх абласцей Беларусі. 27-га — гала-канцэрт і аўтарская вечарына маладзечанскага кампазітара Алены Атрашкевіч. Яе імя набывае ўсё большую вядомасць у Беларусі і за яе межамі. Летась выдавецкая фірма «Каўчэг» выпусціла аўтарскую аўдыёкасету кампазітара, якая называецца «Лодка дзяцінства». У канцы 2000 года выхаванец А.Атрашкевіч Саша Салаўёў атрымаў Гран-пры на III Міжнародным адкрытым конкурсе выканаўцаў новай дзіцячай песні за песню «Птушка», напісаную кампазітарам у сааўтарстве з паэтам Наталляй Танюкевіч. Падчас творчага вечара ў зале філармоніі прагучалі найбольш вядомыя песні кампазітара — «Лодка дзяцінства», «Прыгоды папугая», «Жураўліная чарада», «Пасля разлукі», «Хлопец з парасонам», «Мая зямля» і інш. Яны створаны разам з паэтамі В.Жуковічам, В.Аколавай, Н.Танюкевіч, Л.Ляшэвіч, М.Шабовічам. Выконвалі песні на канцэрце юныя спевакі — удзельнікі эстраднага класа, які існуе пры Маладзечанскай музычнай вучэльні і якім кіруе А.Атрашкевіч. Гэта Віка Падвербная, Насця Жук, Каця Станкевіч, Саша Салаўёў. У вечарыне прымалі ўдзел Дзяржаўны канцэртны аркестр Беларусі пад кіраўніцтвам М.Фінберга, заслужаны артыст РБ Мікалай Скорыкаў, узорны хор «Фэст» СШ № 201 г. Мінска (кіраўнік Элеанора Старажук), Мінскі тэатр песні «Хвілінка» (кіраўнік — Т.Панова). Вечарына атрымалася вельмі цёплай і шчырай. Кожную песню, яе стваральнікаў і выканаўцаў гледачы ўзнагароджвалі шчодрымі апладысментамі і кветкамі.

Т.Фёдарава.

✔ У апошні дзень сакавіка ў Мінску стартаваў Міжнародны фестываль «Гэта — рок-н-рол». У гэты дзень выступалі «Urah Heep», «Крэматорый», «Н.Э.П.» і малавядомыя маладыя музыканты. Канцэрты будуць праходзіць штомесяц, а 1 верасня адбудзецца гала-канцэрт. На красавіцкі канцэрт былі заяўлены «Nazareth», «Калінаў мост», «Creedence» і інш.

✔ Вакальныя і інструментальныя ансамблі, танцавальныя калектывы, тэатры мініяцюр і асобныя выканаўцы з розных вышэйшых навучальных устаноў Гомеля прадэманстравалі сваё майстэрства на Першым маладзёжным фестывалі «Студэнцкая вясна-2001».

✔ У красавіку прайшла традыцыйная музычная «Мінская вясна» Удзел шматлікіх гасцей з Францыі, Іспаніі, Германіі, ЗША, Польшчы, Турцыі,

Расіі, Украіны і Літвы даў фестывалю яшчэ адну назву — «Еўрапейскія музычныя сустрэчы». Адметнасцю фестывалю стаў удзел у ім Беларускага таварыства сучаснай музыкі. Імёны членаў гэтай творчай суполкі былі амаль у кожнай афішы міжнароднага музычнага свята.

✔ Другі фестываль духоўнай музыкі «Залатагорская ліра» прайшоў з 15 па 29 красавіка ў касцёле св. Роха (Мінск). Удзел у ім узялі царкоўныя і аматарскія харавыя калектывы, салісты. Гучала не толькі старадаўняя царкоўная музыка, але і сучасныя творы рэлігійнага зместу, у тым ліку і беларускіх аўтараў.

✔ 13–14 красавіка ў сталічнай канцэртнай зале «Мінск» прайшла прэзентацыя Міжнароднага фестывалю рэкламы «Канскія львы». Аснову свята склаў паказ лепшых рэкламных твораў 47-га фестывалю «Канскія львы» 2000 года, фестывалю «Golden Drum» (Славенія) і Маскоўскага міжнароднага фестывалю рэкламы.

Выстаўкі

✔ Двайны 25-гадовы юбілей адзначыў брэсцкі мастак Аляксандр Алонцаў. Столькі ён кіруе мастацкай школай у абласным цэнтры і столькі ж займаецца ўласнай творчасцю як акварэліст. Да гэтых датаў і да 60-годдзя з дня ягонага нараджэння была прымеркавана персанальная выстаўка работ ў Брэсце.

✔ У Полацкім гісторыка-культурным музеі-запаведніку прайшла групавая выстаўка работ студэнтаў творчых майстэрняў жывапісу, графікі і скульптуры пры Міністэрстве культуры Беларусі — С.Шэмета, В.Калясінскага, С.Кастрыцы, П.Кандрусевіча, А.Цімошчанкі, Н.Разуменкі, Ю.Касцюковіч, П.Вайніцкага, А.Асядоўскага. Экспазіцыя мела назву «Сучасны партрэт».

✔ Споўнілася 65 гадоў жывапісцу Роберту Ландарскаму. Да гэтай даты была прымеркавана персанальная выстаўка ягоных твораў у Гомелі.

✔ «Гульня ўяўленняў» — так назвала экспазіцыю сваіх работ у Бабруйску маладая мясцовая мастачка Ірына Кустава. Большасць з паказанага выканана ў тэхніцы батыка.

✔ У Мінскім Доме дружбы з зарубежным краінамі працавала выстаўка новых работ народнага мастака Беларусі Георгія Паплаўскага. Гэта — справаздача аб двухмесячнай паездцы на Кубу.

✔ У Полацкім Цэнтры нацыянальных культур і рамёстваў прайшла выстаўка твораў удзельнікаў пленэру імя Язэпа Драздовіча ў Пуньках.

✔ На думку польскага фотамастака Паўла Жака, у кожным з нас усё жыццё жыве дзіця. І таму большую частку экспазіцыі ягоных твораў у Мінскай галерэі «NOVA» склалі дзіцячыя цацкі. Экспанаваліся таксама нацюрморты.

✔ Надзвычай яркім і самабытным мастаком, працы якога ў жанры дробнай пластыкі далі пачатак своеасаблівай плыні ў беларускай мастацкай кераміцы, не без падстаў лічаць Мікалая Пушкара. З ягонай творчасцю можна было пазнаёміцца ў адной з залаў Дзяржаўнага музея гісторыі беларускай літаратуры ў Мінску.

✔ Больш за сто пейзажаў і нацюрмортаў паказаў на персанальнай выстаўцы ў Брэсце мастак Генадзь Сурма, якога на адкрыцці экспазіцыі калегі называлі «нястомным творцам, вандроўнікам», а адна з газет — «тым, каго з поўным правам можна назваць менавіта беларускім нацыянальным мастаком».

✔ 60-годдзю з дня нараджэння і 40-годдзю творчай дзейнасці знакамітага беларускага акварэліста Фелікса Гумена была прысвечана выстаўка у родным горадзе мастака Віцебску. Экспазіцыя была разгорнута адначасова ў трох залах абласнога цэнтра.

✔ У Музеі сучаснай беларускай скульптуры імя А.Бембеля да 24 красавіка працавала выстаўка твораў трох мастакоў — Уладзіміра Банько, Валерыя Сямёнава і Аляксандра Козела.

✔ З лепшымі творамі сучаснага індыйскага жывапісу пазнаёміла экспазіцыя, якая была разгорнута ў Рэспубліканскай карціннай галерэі.

Юбілеі

✔ 15 красавіка ў Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы быў паказаны соты спектакль «Лес» паводле А.Астроўскага. Прэм'ера адбылася ў 1994 годзе. Пад мастацкім кіраўніцтвам народнага артыста Беларусі В.Раеўскага пастаноўку ажыццявіў акцёр-купалавец А.Мілаванаў. Спектакль атрымаў Гран-пры на І Міжнародным фестывалі рускай класікі ў горадзе Тальяцці.

Прэм'еры

✔ У Слонімскім беларускім драматычным тэатры адбылася прэм'ера спектакля па п'есе французскага драматурга і філосафа Альбэра Камю «Непаразуменне». Рэжысёр — Віктар Бутакоў. У пастаноўцы заняты акцёры Т.Галаванава, А.Шалаховаў, Н.Шугай, І.Яцук і інш.

✔ Дзяржаўны тэатр лялек у канцы сакавіка паказаў прэм'еру спектакля «Тыграня Петрык» паводле Ханны Янушэўскай (рэжысёр Уладзімір Грамовіч). Пастаўлены ён у складанай «каляровай» ценявой тэхніцы (мастак Таццяна Нерсісян). У спектаклі заняты акцёры-аніматары А.Васько, В.Глазкоў, Н.Кафанава, А.Сцепанюк, С.Цімохіна.

✔ Брэсцкі абласны тэатр лялек паказаў прэм'ерны спектакль «Маленькая фея» па п'есе Б.Рабадана. Рэжысёр-пастаноўшчык — З.Нуянзін, мастак-сцэнограф — М.Данько, кампазітар — Н.Туміловіч. Першыя гледачы адзначылі дынамізм і маляўнічасць пастаноўкі.

✔ У мастацкай галерэі «У Майстра» (Гродна) прайшла трэцяя выстаўка графікі малых формаў «Mini print», якую склалі работы з прыватнай калекцыі графіка Юрыя Якавенкі. Яны выкананы ў розных графічных тэхніках, многія адзначаліся ўзнагародамі на розных конкурсах Паказаны работы мастакоў з Ізраіля, Расіі, Украіны, Літвы, Бельгіі, Балгарыі, Нідэрландаў.

Падарункі

✔ Мастак, паэт і педагог Уладзімір Пасюкевіч у дні святкавання свайго 70-годдзю перадаў Капыльскаму раённаму краязнаўчаму музею 33 уласныя работы. Гэта — другая акцыя. Першая была зроблена ў дні ўрачыстасцей з нагоды 725-годдзя Капыля.

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Volha Niachai. **"Belarusian Film at the Beginning of the 21st Century: the Finish or a New Stage?"** (p. 2).

The polemic article is based on the talk at the conference "Belarusian Film: It Was. No... Will It Be?" which took place last March. The conference was organized by the Belarusian Film Makers Union, the Belarus Ministry of Culture and the National Academy of Sciences.

Yefrasinnia Bondarava. **"After a Long Wait for the Moment of Truth..."** (p. 9).

Film director Mikhail Ptashuk was really lucky not to feel for himself the material and moral crisis of the national film production, destruction of the best traditions of the Belarusfilm Studio. His film In the August of '44 made after the novel of the Russian author Vladimir Bogomolov, received a good deal of attention both at the time of its production and after it was released. The critic offers her first remarks on the film immediately after the premiere.

Natallia Stsiazhko. **"People's Film Director"** (p. 12).

One of the first and most interesting Belarusian TV film directors is Valery Zhyhalka, artistic director of the Telefilm Association of the National Television and Radio Company. The main subjects of his films are children of the war, people of labour, the lyrical and the nature and ecology cycles.

Mikhas Tsybulski. **"Wandering on the Outskirts of Avant-garde"** (p. 14).

The author makes a conclusion: "It is, of course, impossible to avoid an intercontinental system of art. But what can be today considered avant-garde in the art of America or Japan will hardly be such for the art of Germany or France. It is obvious that avant-garde by its nature cannot be a global nor even a sufficiently universal phenomenon. It appears as if today we could only speak about the avant-garde of this country, if any at all."

Uladzimir Maltsaw. **"Our Little Chronotope"** (p. 16).

They say that Pawlinka produced after Yanka Kupala's play on the stage of the National Academic Theatre named after him can be entered in the Guinness Record Book. Produced by L.Litvinaw as far back as the mid 1940s, it has been invariably performed in the stage design of artist B.Malkin and the musical setting of Ya.Tsikotski.

Salamon Kazimirowski. **"The Director's Attachment"** (p. 20).

The actor, as is known, is a person dependent on the role he is anxious to play and on the fear that he will not be allowed to play this role. This dependence changes the actor's nature for the worse. Some people become pliable and flattering. Sviatlana Akruzhnaya, People's Artist of Belarus, an actress of the Yakub Kolas Theatre, is not of this breed. She is an actress for all seasons. Her emotional setup, her ability to reveal on the stage the deep human essence are not to be exhausted with years. It is clear that such gems are not a frequent gift in the theatre.

Ala Shamruk. **"On the Boundary of Reality"**(p. 23).

The work of Leanid Khobataw, a brilliant representative of nonconformism in Belarusian art, is a permanent search for his own way in painting and an ability to remain uncompromising and independent of the existing situation and policy, of everything that interferes with free self-expression in art. It is a brave and persistent unwillingness to stop at what has been achieved, an ability to look beyond the outward cover. It is unpredictability multiplied by the subtle artistic intuition of the master...

Ales Taranovich. **"The Artist Who Loved Women"** (p. 30).

Gustav Klimt (1862–1918) is one of the most disputable artists of the past century, "the chronicler of Viennese decadence and symbolism". After his death, fourteen women wished to call the artist the father of their children. In his lifetime he acknowledged only three of them. He had never been married. More than 80 years have passed since his death but, surprisingly, the master's art is even more popular in the world than in his lifetime. It appears that Gustav Klimt will forever remain a wonderfully beautiful enigma...

Halina Bahdanava. **"Skarbnitsa for Rafael"** (p. 32).

From the Beriozka café, the Ragneda hairdresser's, which are designed in good taste, and even the talk room of the Sate Security Committee, the steps take one to Skarbnitsa (Treasure box) — an enterprise which will soon be a quarter of a century and which is engaged in weaving. Discussing the unique Belarusian weaving are the experts Liudmila Padabied and Maryia Vinnikava. And what is 'Rafael'? It is a hairdresser's in the Troitskoye (Trinity) Suburb of Minsk, for which wonderful cloths are being woven. Throbbing in them is the living spirit of the Italian or probably still the Belarusian Renaissance.

Siarhei Sieliakh. **"Pages of Viachaslaw Sieliakh's Artistic Biography"** (p. 35).

The trace left in his native land by Viachaslaw Sieliakh, a gifted opera singer and theatrical figure (1885–1976), has practically been erased. The scanty information that is still there in Belarus cannot fully convey the image of this man and his contribution to the treasury of national culture. This publication is an attempt at filling up this gap.

Alena Kalesnik. **"The Minsk Society of the Friends of Music"** (p. 40).

The center of attraction for the best musical forces of Minsk at the beginning of the past century was the Society of the Friends of Music, which was set up "... in order to unite the musical figures... as well as to develop musical art... and provide musical education".

Dzianis Duk. **"Warmth From Warmth"**(p. 42).

Peace and quiet at home depended, among other things, on the stove. It gave warmth and was conducive to the warmth of human relationships. It was also an important part of the interior of the dwelling. It was ornamented with tiles. The given publication deals with the decoration of the Polotsk tiles of the 17th century.

Lilia Charniawskaya, Vadzim Hlinnik. **"The Monastery Built in Honour of the Cross"** (p. 47).

A feature from the history of the architecture of the Jesuit Collegium in the village of Zhodzishki of the Smarhon District, the Grodna Region.

Volha Uhrynovich. **"Beautiful and Comfortable"** (p. 49).

The traditions of Belarusian folk art were perfected and polished and, tested by space and time, they crystallized and conveyed to the posterity the best and most valuable experience. The author considers some constructive and decorative peculiarities of Belarusian folk ceramics.

* * *

The issue carries Artistic Life News of Belarus for the past months, pages of the artistic calendar for this June.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 08.05.2001. Фармат 60х90 1/8. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,68. Тыраж 750. Зак. 998.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку». 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 53.)

Народная творчасць

✔ У Гомельскім абласным Доме тэхнікі і мастацтва прайшла рэспубліканская выстаўка работ супрацоўнікаў беларускай мытні і членаў іх сем'яў, прысвечаная дзесяцігоддзю мытнай службы Беларусі. Экспанаваліся творы жывапісу, разьба па дрэву, інкрустацыя, ткацтва, вышыўка...

✔ Мінск, вул. Русіянава, 9, — гэта адрас, па якому з 28 сакавіка па 20 красавіка працавала выстаўка з фондаў Браслаўскага музея рамёстваў. Экспанаваліся ўзоры традыцыйных рамёстваў Браслаўшчыны: ганчарства, ткацтва, маляваных дываноў, роспісу велікодных яек і інш. «Цудоўнае побач» — такой была назва выстаўкі.

✔ Інжынер па адукацыі Галіна Анкуда вольны час аддае жывапісу. У мінскай бібліятэцы імя А.Пушкіна яна паказала ў асноўным нацюрморты — кветкі. Вымагала гэтага назва экспазіцыі «Кветка Пушкіну». Гэта ўжо пятая выстаўка работ самадзейнай мастачкі.

✔ Каля двухсот работ (кераміка, разьба па дрэву, вырабы з саломкі, інкрустацыя, ткацтва і інш.) паказалі ў Гомельскім абласным Цэнтры народнай творчасці майстры з Мазыршчыны.

✔ Завяршыўся IV Усеармейскі тэлевізійны фестываль салдацкай песні, прысвечаны Дню Перамогі. Журы аднадушна аддало пераходны прыз Міністэрства абароны Беларусі прадстаўнікам Ваенна-Паветраных Сіл — ансамблю «Крылы».

Старонкі календара: чэрвень 2001

1

85 гадоў з дня нараджэння **Натана Майсеевіча Воранава** (1916–1978), беларускага жывапісца, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

3

85 гадоў з дня нараджэння **Тамары Георгіеўны Караваевай** (1916–1997), рускай і беларускай артысткі балета, заслужанай артысткі Беларусі.

6

75 гадоў з дня нараджэння **Генадзя Уладзіміравіча Пятровіча**, беларускага спевака, заслужанага артыста Беларусі.

7

55 гадоў з дня ўтварэння **Беларускага саюза тэатральных дзеячаў.**

10

70 гадоў з дня нараджэння **Леанарда Васільевіча Чурко** (1931–1989), беларускага графіка, плакатыста.

13

110 гадоў з дня нараджэння **Аляксея Аляксеевіча Сідарава** (1891–1978), гісторыка мастацтва, кнігазнаўца, даследчыка кніжна-тэхнічнай дзейнасці Францыска Скарыны, заслужанага дзеяча мастацтваў Расіі.

14

80 гадоў з дня нараджэння **Ісаака Яфімавіча Маслана** (1921–1996), беларускага мастака-афармiцеля, заслужанага дзеяча культуры Беларусі,

70 гадоў з дня нараджэння **Ігара Дзмітрыевіча Сарокіна**, беларускага спевака, заслужанага артыста Расіі, народнага артыста Беларусі,

50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Міхайлавіча Коўзуся**, беларускага жывапісца.

15

75 гадоў з дня нараджэння **Алега Ціханавіча Аўдзеева**, беларускага кінааператара, заслужанага работніка культуры Беларусі,

50 гадоў з дня нараджэння **Людмілы Іванаўны Рабушкі**, беларускай артысткі балета, заслужанай артысткі Беларусі.

16

105 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Якаўлевіча Хрусталёва** (1896–1954), беларускага жывапісца і педагога,

90 гадоў з дня нараджэння **Дзмітрыя Аляксандравіча Лукаса** (1911–1979), беларускага кампазітара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

70 гадоў з дня нараджэння **Людмілы Канстанцінаўны Ізмайлавай**, беларускага жывапісца.

17

75 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Мікалаевіча Яроменкі**, беларускага акцёра, народнага артыста Беларусі, народнага артыста СССР,

60 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Васільевіча Сіраты**, беларускага баяніста, дырыжора, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

18

90 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Канстанцінавіча Шыдлоўскага**, беларускага дзеяча самадзейнага мастацтва, педагога, кампазітара, заслужанага дзеяча культуры Беларусі,

80 гадоў з дня нараджэння **Марка Аляксандравіча Русіна** (1921–1977), рускага і беларускага кампазітара і педагога,

75 гадоў з дня нараджэння **Рыгора Ігнатавіча Масальскага**, беларускага кінааператара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

25

90 гадоў з дня нараджэння **Феафіла Іванавіча Анісовіча** (1911–1988), беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

26

60 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Аляксеевіча Куляшова** (1941–1999), беларускага акцёра, народнага артыста Беларусі,

50 гадоў з дня нараджэння **Валянціны Васільеўны Сярых**, беларускага кампазітара.

29

105 гадоў з дня нараджэння **Пятра Савельевіча Крука** (1896–1968), беларускага скрыпача, заслужанага артыста Беларусі,

100 гадоў з дня нараджэння **Сяргея Фадзеевіча Уладычанскага** (1901–1960), рускага рэжысёра, заслужанага артыста Літвы, галоўнага рэжысёра Дзяржаўнага рускага драматычнага тэатра Беларусі ў 1948–1952 гадах.

30

70 гадоў з дня нараджэння **Рышарда Здзіслававіча Ясінскага**, беларускага кінарэжысёра-дакументаліста, сцэнарыста.



Леанід Хобатаў. Згода. Алей, 2001. 100х135.

1145 руб.

Індэкс 74958

5'2001



МАСТАЦТВА



Алесь Мемус. Парфенон. Акварэль, 1997. 47х65 см.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 2001. № 5. 1–56.